

BBC 音乐导读 36

柴科夫斯基 芭蕾音乐

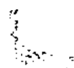
Tchaikovsky Ballet Music

John Warrack 著

苦 僧 译







花山文艺出版社

图字：03—98—006号

中文简体字版专有出版权属花山文艺出版社。本书由英国 Omnibus Press，U.K. 和世界文物出版社安排博达著作权代理有限公司授权出版发行。

图书在版编目（CIP）数据

柴科夫斯基：芭蕾音乐/（英）沃拉克（Warrack，J.）著；苦僧译.—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC音乐导读；第36册）
ISBN 7-80611-674-5

Ⅰ.柴… Ⅱ.①沃… ②苦… Ⅲ.柴科夫斯基，P.（1840～1893)-舞剧音乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第26131号

BBC 音乐导读 36

柴科夫斯基:芭蕾音乐

John Warrack 著　苦僧译

责任编辑：张国岚　　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里8号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路102号）

经　　销：**新华书店**

787×1092毫米　1/32　4.875印张　79千字　1999年4月第1版

1999年4月第1次印刷　印数:1—5,000　定价:8.50元

ISBN 7-80611-674-5/G·67

作者的话

我谨在此对罗杰·菲斯克博士、诺埃尔·古德温先生和亨利·奥洛夫博士所给予的帮助和指教深表谢意。对柴科夫斯基的妹妹亚历山德拉·伊莉奇娜·达维多夫的孙辈们，齐尼娅·达维多夫夫人和加里娜·冯·梅克夫人也深表感激，她们提供了非常有用的家庭生活素材，齐尼娅还极为耐心地回答了有关在克林（Klin）的柴科夫斯基故居的博物馆内她所保管材料中的各种问题。

书中所有日期一般均为新历，只有在容易混淆的时候才注上旧历，例如有关发表在杂志上的文章的日期。



目　录

前　言

> 我完全不懂你所谓的芭蕾音乐（ballet music），也不懂你为什么不能接受它。你是不是认为芭蕾音乐只是快活和如舞蹈般的曲调？如果是这样的话，那么大部分贝多芬的交响曲你也不能接受，因为其中到处都是这种曲调。你是不是想告诉我，说我的诙谐曲的三重奏是以明库斯（Ludwig Minkus）、吉伯（Yuly Gerber）和普尼（Cesare Pugni）的风格写的？这似乎对我很不公平。我完全无法理解“芭蕾音乐”这个名词怎么会如此备受指责！

塔涅耶夫（Taneyev）曾轻率地评论《第四号交响曲》中有一点芭蕾音乐的味道，柴科夫斯基对他的反驳是发自肺腑的。他喜欢谱写跳舞的音乐，早在1870年10月他就曾向其弟莫德斯特（Modest）描绘过他计划为

《灰姑娘》（Cinderella）谱写一出“大型四幕总谱”的芭蕾舞剧。但是这个计划并未实现，似乎在很早阶段就放弃了，所以也没有人知道曾经有过这段音乐。但是他为舞蹈谱写音乐的强烈创作欲望和信念是一生不变的，他对他最喜欢的学生和朋友塔涅耶夫的强烈言语表明，他认为音乐生根于舞蹈之中，并可能成为真正的艺术，他的这种感受是如此之深，而塔涅耶夫却经常对他的音乐妄加评论。

当普尼、吉伯和明库斯代表官方的芭蕾舞剧音乐的传统时，是柴科夫斯基第一个感觉到他们的软弱性。他认为他们不仅才能平庸，而且所从事的也不值一提。柴科夫斯基在一封信中这样描绘，说他们“庸俗编造”的目的只能提供不引人注目的听觉装饰和有节奏的伴奏，使得舞蹈者能以此跳完他们舞步的一种陪衬而已。况且这是一种可随意处置和取代的装饰：不下于十八位作曲家最后被描绘进《小驼背马》（The Little Humpbacked Horse）的音乐中，名义上这是不幸普尼的作品，穆索尔斯基（Mussorgsky）向巴拉基列夫（Balakriev）描绘他是“音乐上的锡西亚人”（Scythian)。这种情况并不奇怪，因为没有什么作曲家有那种才华或决心达到芭蕾舞曲大师的标准，这些大师们的兴趣主要只在于装饰性音

乐。虽有比较严肃的芭蕾舞蹈动作设计者试图将音乐融入情节，但这就常常使作曲家陷于无能为力的境地，他们还试图将音乐融入年轻俄罗斯音乐传统，以便发展舞蹈音乐，从而表达最传统的情节和情感。有那么一些人曾经试过。如瓦伯格（Ivan Valberkh），一位芭蕾舞大师，1786年毕业于戏剧学校，能够将某种现实感和普通人的生活感嫁接到十八世纪美的习俗上。他有许多学者朋友，是个自我教育的人，被当时的卢梭热所感染。因此任何描绘生命的东西都被他归类为“道德的芭蕾舞”，他在自己的日记中批评巴黎的芭蕾舞是肤浅的，他已经能在自己的作品中成功地介绍真正的感受，总之，他于1812年所创作的爱国的《战斗芭蕾》（ballets d’action），把男人们从戏院直接送到征兵处。但是，尽管他和作曲家们有联系，还是无法使自己的想法表现在有足够力量的音乐中，瓦德柏格曾企图将舞蹈和音乐真正有机地结合起来但未能取得多少进展；虽然他和作曲家第托夫（Alexey Titov）的确曾尝试着把舞蹈编有情节和内容，如在《布兰卡，或出自报复的婚姻》（Blanca, or Marriage Out of Revenge，1803）中所做的，但最后他还是倾向于将舞曲作为附属于婚礼或其他庆典上的余兴节目。

有一股企图将音乐和舞蹈更完整地结合起来的努力来自相当不同的方面，即狄德洛（Charles Didelot）[1]，一位戏剧方面的天才，他擅长于精湛的、激动人心的演出。狄德洛根据普希金（Pushkin）的《高加索的俘虏》（Captive of the Caucasus）写了一出芭蕾舞剧，普希金在《叶甫盖尼·奥涅金》（Eugene Onegin）中将他描绘为“飞快地成名”，还在注脚上加一句说他的芭蕾舞剧“充满生动的幻想和异乎寻常的魅力”。在《克雷纪斯的拉乌尔》（Raoul de Créquis，1819）中，狄德洛将卡弗斯（Caterino Cavos）及其学生祖科夫斯基（Timofey Zhuchkovsky）的宗教仪式乐曲也写进去，在计划剧本时，他希望在往后的实际演出中能为他们详细拟定一个严密的连续性场面，在情节与篇幅以及音乐分段的性质上都要适合于这个脚本。但是，这个意图似乎是要把音乐明确地局限在固定的位置上，而不是为它创造表现的机会：狄德洛总是把音乐看作是舞蹈艺术的仆人。此外可与之相比的另一尝试是佩罗（Jules Perrot）[2] 所作的一个比较

---

[1] 狄德洛（1767～1837），瑞典血统的法国舞蹈家，舞蹈编导和教师。——本书注解皆为译者所加。

[2] 1810～1892，法国舞蹈演员和编导，《吉赛儿》舞剧中的吉赛儿舞蹈主要是他设计的。

统一的艺术形式。他于1848年抵达圣彼得堡并在《danse d'action》上下了一番工夫，其目的就是要舞蹈产生于情节而又要促进情节的发展。

圣彼得堡帝国剧院的导演们觉得佩罗，甚至狄德洛都过分前进了。他们认为芭蕾舞只不过是娱乐而已。在十九世纪中叶，俄国人关于艺术作用的争论一般未触及芭蕾舞剧：作为纯然是装饰性的舞台表演艺术，它那种美丽、高雅和不可思议，显然就是俄罗斯生活的写照。以别林斯基（Vissarion Belinsky）为首的一些现实主义者文学评论家非常赞赏芭蕾舞蹈女演员桑科夫斯卡娅（Ekaterina Sankovskaya）将人类真诚的意识带到芭蕾舞蹈中来；但是由于帝国剧院的导演们热衷于“严肃问题”，在需要形成一种真正与生活有联系的艺术时，就导致他们简单地将芭蕾舞剧看作是“古板的花花公子和老天真们”的轻浮消遣活动，这就是恶毒的抨击者所说的话。很自然地，其结果就使芭蕾舞剧更加孤立，并夸大了芭蕾舞剧是无意义的装饰品和孤芳自赏的表现技巧。圣-列翁（Arthur Saint-Léon）❶的抵达俄罗斯只让人

---

❶ 1821～1870，法国舞蹈演员、编导和小提琴家。因编导古典舞剧《柯贝利亚》闻名于世。

更肯定了这种看法。帝国剧院的导演对他很满意，因为他们找到了愿将芭蕾舞剧的作用保持在为皇亲国戚所消遣的人，最重要的是，这个人愿安分守己于自己的地位而并不要求艺术家的独立性。虽然他自己也能作曲，但在他的芭蕾舞剧中他从不给与音乐一个重要的位置和形象，主要只是嬉游曲（divertissement）[1] 的反复出现，把它巧妙地分布在大型的芭蕾舞剧中，这正是佩罗所反对的。圣-列翁的芭蕾舞剧《神驼马》（The Hump-Backed Horse）虽然立即获得成功，但是其原来的形式只不过是场面壮观，服装华丽，由大俄罗斯各民族按着嬉游曲的形式舞蹈着。其新颖地使用流传的俄罗斯神仙故事作为主题以有力地吸引人们；事实上它仍完全保持在圣-列翁重新建立的传统上。毫不意外，这部作品在知识分子中引起很大的反感，在他们看来，披着俄罗斯外衣显得极为做作；在莫斯科也普遍存有这种观点，圣-列翁在莫斯科将其舞蹈演员的服装设计得极为新颖，但是新颖样式越是别出心裁，欣赏的人反而越少。正如托尔斯

[1] 《嬉游曲》指一种以娱乐为主的器乐作品，乐曲由若干短小的乐章组成，与正统的室内乐有所不同，十八世纪后期开始流行于奥地利。

泰（Tolstoy）在《战争与和平》（War and Peace）中所说的那样，这是在圣彼得堡所形成的东西，而在莫斯科生活中却十分流行。

如同圣-列翁一样，佩季帕（Marius Petipa）[1] 也学习音乐，但最初在他的芭蕾舞剧中音乐仅居次要位置。虽然他的作品有许许多多缺点，却使艺术坚定地走向这样的地步，那就是使舞蹈和故事情节与音乐更富于表现力地结合起来。在他对戏剧内容的关心这一点上，佩季帕是佩罗的信徒。他也可能会堕入圣-列翁传统的陈腐观念中；然而他从不根除空洞美的倾向，因为这正是他的作品的标志。他之所以被称为天才的舞蹈动作设计者，是因为他具有处理故事情节和群众场面的能力，使他的嬉游曲更加契合主题，还能构思含有真正戏剧进展因素的种种舞蹈场景。在使用奢侈的、有时甚至是荒诞的道具时，他自始至终都能保持一种欢快的气氛，如他的《芭蕾的大场面，法老之女》（ballets à grand spectacle，Pharaoh's Daughter，1862），其中“适于舞蹈的栩栩

[1] 1819～1910，俄罗斯舞蹈家，编导，对现代俄国芭蕾舞剧有深刻的影响。曾与柴科夫斯基合作，编导了《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》的舞蹈。

如生女像柱的大场面”（grand ballabile des cariatides animées）需要十八对舞者在头上顶着装满花的篮子，及花中钻出之三十六个小娃娃。此外，佩季帕还雄心壮志地在他艺术中扩大表现的范围，这其中就包括给予音乐更重要的地位。他的大型舞蹈编排就是以音乐，甚至以交响曲的原则为依据的，连同芭蕾舞剧团提出的简单概念所形成的单人舞，和其他的群舞都是演而再演以作对比，此外还有许多其他的舞蹈。由此看来似乎是佩季帕自己的音乐修养影响他的舞蹈设计艺术，促使他感到有必要在音乐方面做出更有价值的贡献，而不只是因为他喜欢音乐而乐于采用较优秀作曲家的作品。他与柴科夫斯基合作的趋势在 1870 年与谢洛夫（Alexander Serov）❶ 合作设计时已见端倪。他致谢洛夫的便条中请求他“创作一部旋律优美的音乐，因为这对舞蹈创作是极重要的必需条件”；他还进一步要求谢洛夫出席排练以便说明他创作的音乐形象和表现内容，并结合舞蹈作必要的删除——佩季帕对评论界严厉的规定颇感遗憾。七年之后，当柴科夫斯基为莱辛格（Julius Reisinger）的优美舞蹈设计创作

---

❶ 谢洛夫（1820～1871），俄国作曲家。

《天鹅湖》(Swan Lake) 总谱时，佩季帕正试着设计交响芭蕾舞剧《舞姬》(La Bayadère)，用的是不适当的明库斯的音乐。如同柴科夫斯基的朋友拉罗什 (Hermann Laroche) 对它评价为“与音乐闹剧相等同”的传统；直到若干时间后佩季帕迟迟才认识到，他所追求的音乐力量本可在柴科夫斯基无与伦比的多才多艺的天赋中找到。

柴科夫斯基早年时期被舞蹈音乐所吸引。他告诉梅克夫人 (Nadezhda von Meck) 说：“就我音乐里的俄罗斯民族气氛来说，即民族歌曲和我的旋律与和声之间的关系，这种存在是因为我生长于落后的边远地区，从早期的儿童时代起就沉浸在极富特色的、难以形容的优美的俄罗斯民歌之中，因为我热爱它们在所有表现形式中的俄罗斯民族气氛。”1869 年秋，他为他的出版商于格森 (Pyotr Jürgenson) 完成了一组钢琴二重奏改编曲，《五十首俄罗斯民歌》，虽然其中只有一首是他自己所写的 (其他均摘自维尔布瓦〔Villebois〕和巴拉基列夫的曲集中)，但这是一首他所熟悉的方言歌，他打从心里喜欢它。他所欣赏的表现形式之一就是在传统的俄罗斯复音音乐中使用民歌，他在几部歌剧中，包括《叶甫盖尼·

奥涅金》的起始部分，都再次创作了复音音乐，然后在同一幕里的舞蹈与歌曲结合上也作了重要的安排，当时的东欧正盛行着古代的手拉手舞或圆圈舞，如希腊的卡拉马蒂亚诺斯舞（kalamatianos）或者南斯拉夫的科拉舞（kolo），和俄罗斯的柯罗沃德舞（khorovod）一样都是伴随着歌唱而表演的（即有领唱和合唱），的确，这个字的词源是：khor = choir（唱诗班，合唱团），vodit' = to lead（领唱）。这种紧密的结合使俄罗斯舞蹈从一开始就有一种独特的表现力。中世纪的演出团叫作斯可莫洛基（skomorokhi），他们既是音乐家又是舞蹈家、魔术师、杂技演员，一般都是些作风恶劣的家伙，人称“魔鬼的后代”，在俄罗斯各歌剧院演出。他们擅长于斯卡卡特（skakat），这个名词可能意味着他们演出节目中杂技巧技最复杂的方面并包括活泼的舞蹈；这个字曾在古斯拉夫编年史中有过记载并作了否定涵义（besovskiye skakaniya，意为“魔鬼般的跳跃”）。他们也是普利耶斯卡（plyaska）的专家，这个词意为俄罗斯民间舞蹈，这种舞蹈有时是活泼的也有时是缓慢、优雅，甚至抒情诗般的。当然，普利耶斯卡在古斯拉夫语作“舞蹈”解，其中包含自然排列的步伐和动作的创作；以某种形式出现在大部分西

欧语言中作“舞蹈”解的“tanets”这个字，是在彼得大帝时代引进作为正式的俄罗斯文字者，其原意解释为更慎重、更从容。柴科夫斯基偶然为奥斯托夫斯基的《雪女》(The Snow Maiden，1873)谱写的音乐中既包括若干名为《舞蹈和鸟儿合唱曲》，又有一段《斯可莫洛基的普利耶斯卡》(Skomorokhs' plyaska)；早在1865年他以一组《具有特色的舞蹈》(Characteristic Dances)第一次获得公开的成功，成功原因之一由于约翰·施特劳斯(Johann Strauss)为这组作品在巴夫洛斯克公园作了第一次公演之故。这些舞蹈后来收编入他的第一部歌剧《司令官》(The Voyevoda)，以后即被丢弃，只从中挑出一些较好的音乐素材备以后使用(如用于《1812年序曲》和《天鹅湖》中)。柴科夫斯基从他所敬仰的格林卡(Glinka)那里学到在一部歌剧结构和故事范围之内如何取得不同类型的舞蹈音乐效果，其实格林卡自己也经受与舞蹈动作设计者之间的矛盾；柴科夫斯基在他每一部歌剧直至《黑桃皇后》(The Queen of Spades)中都包括一段普利耶斯卡和其他舞蹈，这些歌剧中的情节要求在第二幕中需要有一段正式带有十八世纪田园风格的舞蹈。他最后一部歌剧《约兰塔》(Yolanta)因情节简短，再无安插

舞蹈的余地，不过仍设计得足以与《胡桃夹子》（The Nutcracker）相媲美。

不过，这些舞蹈音乐插曲都毫无例外地作为特别活动、附属婚礼或其他庆典上，然而舞蹈在这里却是独立存在的，独立于情节之外的这种形式，受到歌唱者的遵守也受到观众的喜爱。由于柴科夫斯基对法国歌剧和巴黎歌剧院传统的喜爱，所以他认为没有理由对这种法规特征提出疑问。他在他的交响曲和协奏曲中表现出对运用俄罗斯民歌和舞蹈的特色作为乐曲结构的风格很感兴趣。从格林卡，尤其从“卡玛林斯卡娅”（Kamarinskaya）他学到了以节奏有变化的重复来开展一个曲调的表现力，这是和声与装饰音的表现力而不是配器：《第二号交响曲》的终曲部分就是以这种技巧为基础，不禁使斯塔索夫（Stasov）[1] 大力赞美是“俄罗斯派最重要的创造之一”。更精巧的是，他发现了一些方法，即利用一种民间舞蹈与从中出现的其他音乐成分予以变化和结合，从而产生一整篇乐章，正如《第一号钢琴协奏曲》终曲所显示的；还有他终身所喜爱的以缓慢的序曲

---

[1] 1824～1906，俄罗斯评论家，一贯积极倡导俄罗斯民族艺术，尤其是音乐。

作交响曲作品的起始部分，这种方式后来体现在《第二号交响曲》起始的乐章里，这个乐章原先是得自于他成功地处理民间主题而创作出来的。照德国的交响曲传统来发展，并非柴科夫斯基最擅长的；但是由于他熟悉俄罗斯民间音乐，并对它们的结构与和声的含意以及其旋律情趣等准确的感觉，为他创作大型交响曲乐章打开了一个全面的有独创性而又引人入胜的方法。在他的奏鸣曲形式的乐章里，当他试图把乐曲有条不紊展开又要保持完整的“抒情观念”这两者之间产生冲突而需要协调时，有时就会出现一种紧张的意念，但是他的技术之丰富多彩使他能创造出广泛的舞蹈乐章，这都是以“抒情主题”为基础的，这种交响曲的技能在当时的俄罗斯几乎完全是陌生的。创作《天鹅湖》的时间是 1875 ~ 1876 年，即在第一批的三部交响曲（1866 ~ 1875）和《第四号交响曲》（1877 年）之间，这些交响曲是柴科夫斯基的伟大成就。

毫不让人感到意外的是，当代的观众认为柴科夫斯基的芭蕾舞剧“太交响曲化”了，尤其是《睡美人》(The Sleeping Beauty)——这种指责柴科夫斯基毫不在乎，因为巴黎的评论家们对他所钟爱的德利布

(Delibes)❶ 也给予同样的批评。他告诉梅克夫人说他天生具有俄罗斯人的本性，倾向于拉丁人、而不是使用极端形式的条顿民族艺术，因而他喜欢德利布而不喜欢勃拉姆斯（Brahms）或瓦格纳（Wagner）；后来他又说，比起《西尔维亚》(Sylvia)❷ 来，《天鹅湖》只能算是拙劣的作品。不过他这是回答梅克夫人所问关于他天生的爱好，而不是对某个作品的评价；德利布之吸引他源自对下面这个例子的认识，依此他自己的创作也能提供。事实上，《西尔维亚》在《天鹅湖》之后三个月才上演，而柴科夫斯基在 1878 年之前却还不知道有《柯贝利亚》(Coppélia)❸ 这部芭蕾舞剧。此时他已解决了自己最重要的问题，即关于构思一出大型芭蕾舞剧，而它又应该是音乐舞剧，他非常高兴发现德利布是又一位艺术家，他找到一个方法将简短的风格舞蹈、炫耀技巧的独舞和群舞与较长的场面结合在一个结构里，这种结构立刻就显示出绚丽多彩又有凝聚力。

柴科夫斯基芭蕾舞剧总谱富有丰富的表现力，其重

---

❶ 1836～1891，法国歌剧和芭蕾舞剧作曲家。

❷ 三幕芭蕾舞剧，德利布于 1876 年作并于是年首演于巴黎。

❸ 德利布的三幕芭蕾舞剧，1870 年作并首演于巴黎。

要创作方法就是精细而又广泛地使用调性。尤其是《天鹅湖》，这部舞剧不仅将舞蹈音乐借着自然的主音调模进形式或鲜明的对比连接起来：一个基本的调性（像在《天鹅湖》中的B调）与戏剧的中心思想和与此调相关联的情节内容相一致。并以此牢固地建立起一个多重调性中心，把整幕放在似乎不相关联的调上，可以使戏剧情节沿着出人意料或带有不祥进展的一个意味深长的象征发展；而在这些贯穿始终的调性模式中，与主调不相关的嬉游曲（但其本身是保持在自己的调性上）的进入则用来说明，不论在音乐上还是在戏剧上，它们对情节的主题都是颇具偶然性的。这些嬉游曲不仅能给予次要舞蹈演员和小群舞以表演的机会，还能提供戏剧的发展，并引入一系列简洁持重的异国情调舞、民族舞或其他引人入胜的舞蹈，因为围绕情节中心的叙述、抒情或戏剧性段落，运用于充实的主旋律发展比较合适些。通过这种方法，一出舞剧便具备了这样的条件，它既包括了各种变化，又为大段叙述和抒情段落保留了足够的地位。

柴科夫斯基擅长运用嬉游曲，这使他在芭蕾音乐史上居于至高无上的地位，从《胡桃夹子组曲》问世后即享有历久不衰的盛名（盛名始于人们听到完整的芭蕾舞

曲之前）就可证实。他对旋律有极其敏锐的听觉，使他能异乎寻常正确地触及到各种风格或民族舞蹈音乐的精华，从而赋予它们新的活力。他对自己在这方面的能力十分自信，因而他还能在戏剧中给诸如这种特色舞蹈以更现实的地位，同时又能在它们和变奏曲之间保持鲜明的区别，这些变奏曲（诸如在《睡美人》中奥罗拉洗礼受名仪式时为小仙人所作的曲子）在作用上直接与情节有关。在他对乐曲式样（genre）的贡献中，有一项就是他对管弦乐音色有极好的听力，这是他真正的创造力：正如他对梅克夫人说："音乐主题出现时脑海里已经被一定程度的配器所渲染。"他在巴黎发现钢片琴（celesta）导致他将这种乐器纳入自己的《胡桃夹子》中，这倒不仅仅是为其本身的效果，他所最关心的是，这项新式乐器不要过早地泄露给他的音乐对手；他准备以此作一首乐曲用在糖梅仙子（Sugar-Plum Fairy）[1] 的舞蹈中，而这首乐曲会使你感到是从未听见过的悦耳音调，它能细腻地与一小组十八把拨弦乐器和低音竖笛发出的轻柔悦耳的声响保持平衡。其优雅、纯净、悦耳和谐是那么

[1] 在《胡桃夹子组曲·糖梅仙子之舞》中运用钢片琴，明澈迷人地表现了童话般的仙境。

引人入迷，与此同时，音乐包含着舞蹈的节奏，这正是他芭蕾舞剧风格的一个主要部分。他创作中的配器法并不是一个单独、互不关联的事物，而是透过音色和对比，通过其生气勃勃的力量，从而所产生的节奏，这是任何作曲家都能利用的，而柴科夫斯基却能从音乐中挖掘潜力并发挥具有感染力的能量。他从下列来源中吸收了许多舞蹈节奏：从杰出的法国古典舞蹈史中诸如小步舞曲（minuet）、嘉禾舞曲（gavotte）和法朗多尔舞曲（farandole）；从他自己祖国的俄罗斯遗产中；从异国情调的波烈露舞曲（bolero）和塔朗泰拉舞曲（tarantella）中，在《胡桃夹子》中的一段据认为是中国和阿拉伯舞蹈分别暗示着茶和咖啡。他使用波尔卡（polka）、马祖卡（mazurka）、波兰舞曲（polonaise）、萨拉邦（sarabande）、加洛普（galop）等舞曲中，最重要的就是舞蹈的节奏，对此他再赋与新的风格类型，即圆舞曲（waltz）。他的第一首圆舞曲[1]作于1854年，此时他刚满十四岁，而且才刚开始作曲；他生命的最后一年写了一组十八首小曲，其中有一首《五拍圆舞曲》（Valse à

[1] 即《南大给安娜斯塔霞的一首小圆舞曲》（他以前的家庭女教师）。

cinqtemps)。这是一首使他长期感到满意的舞曲，一首他能将之提高到交响曲地位的舞曲，他对这首乐曲加重了抒情的表现使之成为他芭蕾舞曲总谱中的基石，适合于感情奔放的时刻，适合于消遣，或者适合于将一首一般圆舞曲中的所有人物都表现出来。

柴科夫斯基对芭蕾舞剧中的所有组成部分都能表现出别有情趣的特色，在转折点上能有较为不同的音乐形象出现，将传统的舞蹈者由慢板中柔情脉脉的状态转到富有感情色彩的抒情内容；尤其将叙述性的交响曲部分展开到新的重要乐段。他还小心翼翼地在适合于魔幻和神仙故事的范围内保持其风格，使人感觉到音乐的主要作用就是要证明儿童故事和老练的艺术技巧之间的联系，在这方面表达的意思是，芭蕾舞蹈本质上是存在音乐之中。但令他十分遗憾的是，塔涅耶夫批评他的《第四号交响曲》中有芭蕾舞曲的成分，他认为在自己脑中牢记着芭蕾舞曲、歌剧和交响曲之间表现目的的明显差别。在他看来，歌剧和交响曲是表达生活的，他的最后三部交响曲就是他本人痛苦挫折生活的写实，他所相信的“命运”就蕴含于其中。对他来说，芭蕾是与装饰、温雅和美相结合的，以使人暂时摆脱生活的重负。这些特性都可能很正常地被谱入《第四号交响曲》，他向梅

克夫人描绘说："这就像逃避现实而投入梦幻中"，"像某种光明正大优美的人的形象"如同幻象般出现，在幻想被现实粗暴地粉碎之前，"梦幻完全环绕着灵魂"。这些幻象是他渴望的一部分，他渴望寻找一条出路以便逃离他生活中深深的不幸，他被自己的同性恋行为所折磨而渴求平静并满足一位女性坚定的爱，而这种爱又似乎是他所不能理解的。芭蕾舞剧的艺术为他提供了一个高尚、优雅和寻求心灵解脱的出路，现实生活似乎在这时就较为远离了。在《天鹅湖》的终曲里，柴科夫斯基异乎寻常地触及到自己内心深处的感情，驾驭着音乐激情地反映了他的信念，他认为只有面对最恶毒的攻击和反对时才能找到爱，即使在这时都可能得不到满足。此后他再也没有把自己的痛苦注入舞蹈音乐中。在他评论有关最喜爱的《卡门》（Carmen）时，说到"美"是音乐的一个合理的外貌，他充分发挥这方面的天赋，因为他把艺术看作是逃避现实的极乐之路，逃至儿时天真无邪的幻想世界，在这世界中，恶毒的仙人会被赶走，爱情由于一吻从睡梦中苏醒过来，战争是在玩具娃娃和小耗子之间产生，勇敢者的奖赏就

是参观糖果王国[1]。能够从“美”这方面显示情感对他是一个快活的解脱，使他从烦躁苦恼的现实中解脱出来而又重新进入天真无邪的儿童时代，此时他清楚地回忆起家庭的温暖和已逝去的母亲。能够将他的天才运用在这样的艺术上对他是极大的满足。这样做的同时，他已将神话芭蕾舞剧升华到富于表现力的最高境地，并赋予它温暖的丰富色彩从而充分体现了这一种风格，为后来的作曲家，甚至为普罗高菲夫（Prokofiev）的《灰姑娘》（Cinderella）以及布瑞顿（Britten）的《宝塔王子》（Prince of the Pagodas）树立了一个典范。此外，他对芭蕾舞剧进一步要求表现出新的姿态。在柴科夫斯基逝世后十七年，斯特拉文斯基（Stravinsky）为贾吉列夫（Diaghilev）[2] 写了《火鸟》（Firebird），这是柴科夫斯基风格的神话芭蕾舞剧，是斯特拉文斯基首次涉足配有丰富多彩音乐的情节艺术。为向柴科夫斯基表示敬意，他使用了柴氏的钢琴音乐和歌曲谱写了《仙吻》（The Fairy's Kiss）。他最先认识到柴科夫斯基这个“奇才”对

---

[1] 以上所述分别指舞剧《天鹅湖》、《睡美人》和《胡桃夹子》中的情节。

[2] 1872～1929，俄罗斯演出经纪人，他在巴黎组成著名的俄罗斯芭蕾舞团，聘请了许多著名舞蹈家，曾引起轰动。

自己的影响，1921 年重新流行起《睡美人》时，他写了一封公开信与贾吉列夫，坚持说：

> 柴科夫斯基的音乐不是对每个人都显得特别俄罗斯化，其实他的音乐很久以来就被贴上莫斯科形象的标签，是极度俄罗斯化的。他的音乐之属于俄罗斯就如同普希金的诗和格林卡的歌曲是俄罗斯的一样无误。柴科夫斯基没有在他的艺术中特别培育“俄罗斯农夫的灵魂”，然而他下意识地从我们种族的真正民众源泉中吸取精华。

天鹅湖

1871年夏天，柴科夫斯基一直待在他妹妹亚历山德拉（Alexandra Davydova）位于卡缅卡的家中，他以给她的孩子们写家庭独幕芭蕾舞剧名曰《天鹅湖》以自娱。这场演出的实际情况无人知晓，只听说作曲家的幺弟莫德斯特扮演王子这个角色，这一定是家庭口头传说传下来的，因为生于1876年并在克林一直住到1965年的尤里·达维多夫（Yury Lvovich Davydov）声称，在他第一次听到已完成的芭蕾舞剧中的“天鹅”旋律时，他“立刻就认出”这是他所记得的一个主题中的音乐。首创这部三幕芭蕾舞剧的似乎是帝国剧院的演奏节目监察员别吉切夫（Vladimir Begichev）。他是几部剧本的作者，还举行类似沙龙的聚会。华尔兹（Karl Waltz）在他的著作《六十五年的剧院生活》（列宁格勒，1928）中写道：“在他的公寓里，我见到了屠格涅夫、达格梅

兹斯基（Dargomyzhsky）[1]、谢洛夫、奥斯特洛夫斯基、鲁宾斯坦、柴科夫斯基和其他一些人。”但是这个圈子中没有一个人声称是这部歌剧剧本的作者，可能是，他们在一起讨论出一些情况来，再以柴科夫斯基所描绘的家庭演出为蓝本，当然也参照著名的神话而作。最可能的来源要数穆索斯（Johann Musäus）[2] 的《德国民间故事》，出版于 1782～1786 年间，以其德语原文在学龄儿童中甚为流行；而最可能的作家则为别吉切夫本人和舞蹈家格尔策（Vassily Geltser）。

大约在 1875 年 5 月底，柴科夫斯基接到莫斯科剧院董事会的委托书，请他谱写一部大型的《天鹅湖》芭蕾舞剧。后来在 10 月 22 日，他对林姆斯基-高沙可夫（Rimsky-Korsakov）说：“我接受了这份工作，一则我需要钱，二则我早就希望在这一类音乐上一试身手。”其实比起对这份工作的兴趣来，钱倒是其次，总计只不过八百卢布（当时约合八十五英镑）。至 8 月 26 日，他写信与塔涅耶夫说：“我已草拟出两幕《天鹅湖》。”根据评论家卡什金（Nikolay Kashkin）的回忆录，柴科夫斯

---

[1] 达格梅兹斯基（1813～1869）俄国歌曲、歌剧作曲家。

[2] 穆索斯（1735～1783）德国讽刺作家、神话故事作家。

基此时正开始酝酿其他芭蕾舞剧总谱的细节。工作进展顺利：第一幕的某些段落已准备于4月初在戏剧学校排练，总谱于4月10日完成于格列博沃（Glebovo）。1877年3月4日在莫斯科首次演出，反应并不热烈。准备工作很糟，乐团抱怨总谱之难是前所未有的，还有，也很难弄懂指挥里耶波夫（Stepan Ryabov）的意图：莫德斯特形容他是“一个半业余的指挥，似乎从未见过这么复杂的总谱”。舞蹈演员也纷纷抱怨无法应付。舞台布置很差，像当代的画展，是由三位设计者分担的，多少有点仓促，并且很可能只是将原先的布置略加修改而已。第一和第三幕由两个默默无闻的设计师山镜（Shangin）和葛罗皮斯（Gropius）设计，第二和第四幕则由华尔兹设计，他是个机械师和布景美术家，于1861年来到博绍伊（Bolshoy）从事电力装置工作，对几部作品的烟火效果曾有贡献。第一位饰演奥德特/奥迪尔的卡帕科娃（Pelageia Karpakova）是一个可怜的丑角，称不上芭蕾女演员的标准：据说她之所以获得这个角色是因为她得到有影响力的人的支持。资深的索帕香卡娅（Anna Sobeshchanskaya）很快就取代了她，索帕香卡娅是位较敏感的演员，但年届三十有四，已过了她的舞蹈巅峰期。齐格菲一角由吉勒特（Stanislav Gillert）扮演，罗

特巴特由索可洛夫（Sergey Sokolov）扮演，公主由妮可拉耶娃（Olga Nikolayeva）扮演，贝诺由尼基廷（Sergey Nikitin）扮演，沃夫冈由威纳（Wilhelm Wanner）扮演。有一份评论杂志评论说舞蹈动作设计者莱辛格仅仅在编排体操动作上才显出其设计能力；2月22日（3月6日）的《戏剧报》倒说了“一些成功的场面……但是整体而言，这部新芭蕾舞剧的音乐有些单调、沉闷……可能只有音乐家感兴趣”。不久对这个剧本又是插入又是删节地把原作搞得面目全非，有些乐段被删掉是因为它们“太难了”，而加进了普尼的音乐。卡什金在他的《怀念柴科夫斯基》一书中回忆道：

> 《天鹅湖》成功了，即使不是大成功，但毕竟是成功了，它连续演了许多年，直到布景坏了，并且从未重做。不仅仅布景破烂，音乐也越来越受到损害，直到从其他芭蕾舞剧上挖来音乐作第三次修改——而这些音乐也未必就好。

虽然1882年时《天鹅湖》重新上演，但是其在历史上作为一部成功的芭蕾舞剧，却始于佩季帕和伊凡诺

夫（Lev Ivanov）为它编舞之后。第二幕于1894年（柴科夫斯基逝世后）上演，1895年1月27日在圣彼得堡马林斯基剧院对这份改编过的乐曲作第一次完整的演出；指挥为德里哥（Riccardo Drigo）。有证据证明该作品创作于柴科夫斯基生前，但是首演后不久，他以他那惯常的忧郁和自疑来审视自己的总谱。他以否定的态度将《天鹅湖》和《西尔维亚》相比较，并于1877年12月8日致函梅克夫人说："过去几年没有比德利布的这部芭蕾舞剧和《卡门》更使我高兴的事了。"

要欣赏《天鹅湖》的优美典雅，就必须研究柴科夫斯基根据舞蹈情节所写的总谱。不过在判断什么是他最终的意图之前，还有些问题需要解决。

第一次出版的于格森总谱（1895）并不相当于1877年最初的演出；佩季帕为1895年的重演所作的大幅修改（包括缩短第一幕和增加奥迪尔一角）也未包括在内。情况可能是这样的，于格森总谱和全集版（1957）两者均根据作曲家的手稿而印，相当于1882年所用的改编乐曲。当然，那年9月柴科夫斯基从卡缅卡写信向于格森索取总谱和钢琴简编曲，以便为他创作管弦乐组曲时用。后来出现了变化，诸如由次要的作曲家插进一些乐曲和情节的更改，这些都属于戏剧史而非音乐史上

的事情。例如，为 1895 年的演出，佩季帕将双人舞从第一幕（第五曲）调换到第三幕，在这幕里即成为《黑天鹅》，这种造成音乐和编舞之间的矛盾，自那时起强烈地危害了西方多数地方的演出。在演出中试图回到柴科夫斯基原来的模式者著名的有：布迈斯特（Vladimir Bourmeister，1953），卡特（Jack Carter，布宜诺斯艾利斯，1963，后来的伦敦节庆芭蕾舞团），以及达雷尔（Peter Darrell，苏格兰芭蕾舞剧团一百周年纪念演出，1977）。柴科夫斯基在音乐上的结构一气呵成，设计良好、明确有力地表达了舞剧的特点，在表现悲剧故事的同时还要为有所变化而穿插适当的场面。

柴科夫斯基的音乐基础是精心编排的调性体系。这部悲剧的基本调是 B：第一幕以 b 小调开场，以 B 大调结束；第二幕开场和结束均为 b 小调；第四幕的结尾和全幕从 B 大调开展一直到五小节的 B 音齐奏。其中，主要的情节趋向于与 A 大调连同其第五度音 E 和第四度音 D 的连接。在第三幕中，幻象变浓，恶势力占上风，音调就趋向于降记号调：幕开始是 C 大调（用在以 G 调作前奏之后，这正是柴科夫斯基的习惯，幕启时才移向主音）；降记号调的调性将第三幕的最后一曲（No.24），从基础的 C 大调转入邻近的 F 大调上。第四

幕由从 a 小调开始到 B 大调结束。这些都只不过是趋势，随着作品的进展，柴科夫斯基觉得越来越运转自如；这种趋势为其情节的主要部分提供了概括的调性中心。从而能给予情节重要部分的音乐进展和前后取得一致的感觉，而嬉游曲则正常地显示出是在戏剧情节和调性情节之外。它们很自然地吸引柴科夫斯基创造出最灵巧最动人心弦的一面，而对戏剧性和情绪表达较长的场面，他则保留这样一种态度，即以交响曲的编排来迷惑无知的听众。音乐对比是以舞蹈动作来作出的，根据需要在不同的独舞者或群舞者之间移动，对一位声称“抒情观念”是他灵感基础的作曲家也无不便之处；在某些曲中，格林卡所启示的变化伴奏技巧也就是动机（motive）的力量；柴科夫斯基日益增长的能力是借着各种不同的展开方式来构思大型音乐结构，从而给予《天鹅湖》在芭蕾音乐上新的广度和深度。动机在其中起了某些作用，像是运用一定的反复再现手法，诸如以上行音阶来表示紧张，或以下行音阶（常为半音阶）来代表命运的凶兆，在处理展开的各种技巧中，显示了他音乐中新的自信和造诣。在首演之后仅几个星期，柴科夫斯基就开始写有关命运的三首伟大交响曲中的第一首：《f 小调第四号交响曲》。

第一幕

前奏

在他那个时代为了使迟到者安静下来，传统作法总演奏活泼的前奏曲，而柴科夫斯基却在此时提出该剧动人内容的一个短提纲（六十二个小节）来替代传统的作法，其开场旋律是第一个《天鹅》主题：

谱例 1



竖笛以同旋律应答；然后主旋律转至大提琴，在有特色的管乐器和法国号三连音装饰下，应答转向小提琴回荡在下行表现《命运》的低音部上，这些显示出全部的创作意图。

谱例 2

x 的展开引向一个从容的快板和一个有力的高潮，从中发出谱例 1 的热情陈述响彻在持续音 A 之上。这个乐章不但简略介绍内容，而且包括了此芭蕾舞剧中某些最重要的技巧。

第 1 曲：场景

本场景是一座大公园的一部分：可看到远处有一座城堡。一座雅致的桥横跨在一条小溪上。齐格菲王子和他的朋友们坐在数张桌边饮酒。

从连续的持续音 A 中，喧闹的弦乐音型在一系列上行的模进上象征期望，幕启时将音乐转入主音 D；整个乐团的有力的和弦式主题由一组上行音阶支撑，代表王子生日宴会上的欢乐气氛。喧闹音型也反映了主要主题创作的一部分，这正是柴科夫斯基精练意识的特色。

一群农夫登场向王子祝贺。王子的家庭教师沃夫冈邀请他们以舞蹈来欢娱王子；他们同意了。王子吩咐斟酒款待他们，仆人们从命照办时，妇女们则赠以鲜花和彩带。

从总谱（总谱上通常只有零星的剧情指示）摘下这两段文字，其中第二段提供了 b 小调中间插入段的创作原因，一开始，双簧管和竖笛在单调低沉的巴松管“风笛五度”（bagpipe-fifths）和声上回响，但很快又回到开场音乐的关系大调中，而且完全地反复。

第2曲：圆舞曲

在谱写最著名的这首以 A 大调为“中心调性”的圆舞曲时，柴科夫斯基证实其为情节舞而不是嬉游曲；它刻意地与生日庆祝宴会相联系，这个庆祝宴会的目的

是要促使这位不快乐的王子选一名妻子而不仅仅是为了寻欢作乐，全体舞团都要按拍跳舞。其特点是借由音乐中活泼有力的特质来加强，这与柴科夫斯基许多纯然是装饰性的圆舞曲形成对比。这首圆舞曲是由两个中段（trio sections）所组成，分别为升 f 小调和 d 小调，后者包括一段明显的短号（cornet）独奏。

第3曲：场景

使者入场，宣告王子的母亲驾到。仆人们把所有东西都收拾整齐。教师装作严肃的样子。母后入场，宣告其子的婚事并说：整天寻欢作乐是不行的。她下场，王子声称此事意味着无忧无虑生活的结束。贝诺安慰他，他们回到各自位置重新开始跳舞。

这段描述以 A 大调表现无忧无虑年轻人的情节开始（调号为 a 小调），然后被代表母后主题的号角声所打断，运用这种叽叽喳喳的三连音将它们转化为令人惊叹的音型：这是法国号第一次进入这部作品，用一个持续的三连音型和年轻人的三连音形成对比。把弦乐的抒情主题引回到母后离去时的开场音乐，以“寻欢作乐”的三连音为引导，通过三连音上的简短赋格风格，又重

新简略地陈述“第 1 曲”的欢宴音乐。

第 4 曲：三人舞

在这一幕里为农夫所作的两首嬉游曲的第一首被分为六个部分，降 B 大调完全被置于情节之外。这几段虽然很简单，但都有规则的模进和调性平衡，同时又有音乐上的对比。（1）前奏（降 B 大调，6/8 拍）：木管乐器和弦乐器声穿插着竖琴声的激昂旋律。（2）持续的行板（g 小调，3/4 拍）：双簧管和巴松管之间的二重奏卡农，其间有一个短而有主导作用的插入段，寓意男舞蹈演员和女舞蹈演员之间的差异。（3）纯朴的快板（降 E 大调，2/4 拍）：活泼的波尔卡舞曲，由竖笛开始，进而长笛奏出快速十六分音符的主题，然后以原来的喜庆舞蹈音乐结束。（4）中板（c 小调，6/8 拍）：一个配器有力、精力充沛的乐段，表明是男子的舞蹈。（5）快板（F 大调，2/4 拍）：作为对比，在最后高潮之前配以轻快的音乐。（6）尾声：活泼的快板（降 B 大调，4/4 拍）：一个较有实质性发展的段落使结尾更趋完美。

第 5 曲：双人舞

这一幕中的第二首嬉游曲是为两位寻欢作乐者而
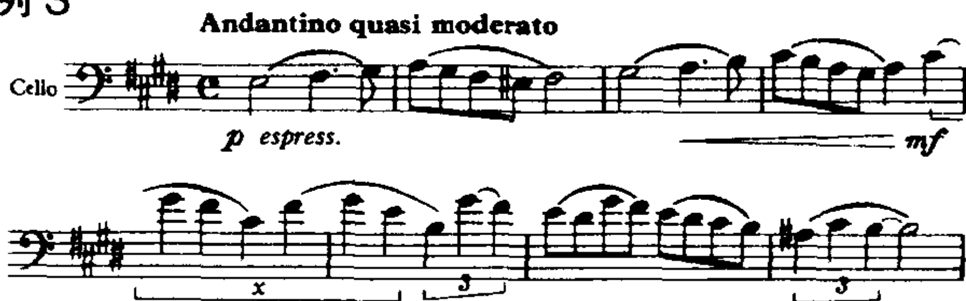
作，基本上有两首圆舞曲，中间夹有一首非常精巧的小提琴独奏曲，以尾声（coda）结束。（1）圆舞曲速度：简单的圆舞曲，多少有些"第 2 曲：圆舞曲"的风格。（2）行板－快板：以匈牙利的"查尔达斯舞曲"（csárdás）的"慢－快"形式为基础，是一首相当优美的小提琴独奏曲，在中段加入有如华彩乐段的装饰引入一场活泼的舞蹈。（3）圆舞曲速度：以短号、小提琴和两把竖笛之间的相互呼应为基础的短小圆舞曲。（4）尾声；活泼、很快的快板：结局非常热闹，运用极多的打击乐，并在非常简单的 G 大调和声结构上突出使用持续音。

第 6 曲：情节舞蹈曲

教师喝醉了，以他笨拙的舞蹈逗人大笑。
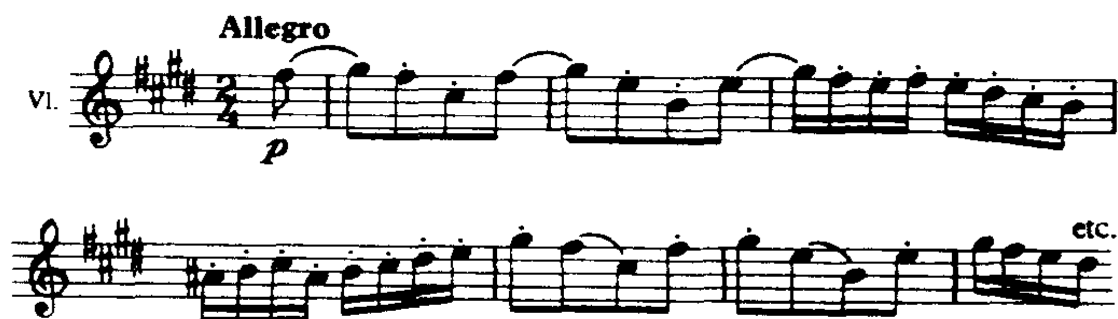
柴科夫斯基在这插入段中精巧地构思了小行板－快板乐章，首先以大提琴演奏给沃夫冈一个庄严的曲调：

谱例 3



但是老头子醉了之后，在标示$\lfloor x \rfloor$这个乐句上他开始越转越快，终于在极响的和弦上终止了舞蹈，于是音乐就从上述和弦衍生出一个新的主题：

谱例 4



第 7 曲：哑剧

天渐渐黑了。其中一位宾客建议在跳最后这一场舞蹈时，每人应手举酒杯。

十六小节的前奏，引向：

第8曲：酒杯舞曲

一首长而优美的波兰舞曲，坚定地行进在E大调上，此时某些迹象表明黑暗越来越浓，危险也越来越迫近，这些表现在下行的半音音阶和转向降记号调上（例如降e小调）。
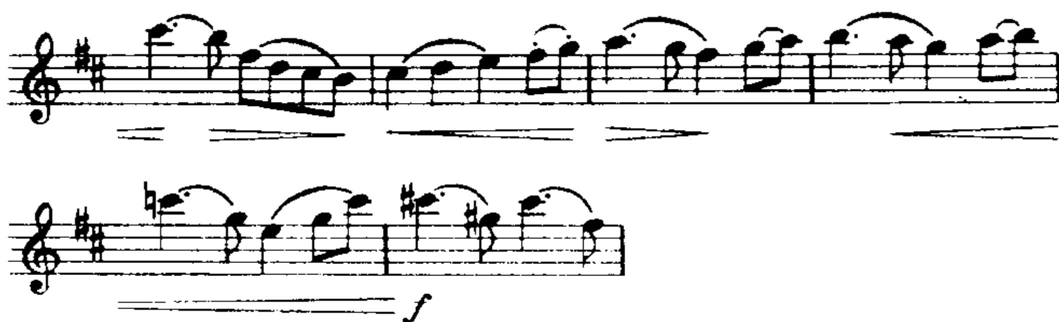
第9曲：终曲

空中出现一群天鹅。贝诺建议狩猎：王子同意了，但是他们决定把已烂醉如泥的沃夫冈留下。

以竖琴琶音和弦乐颤音华美地配乐，出现了一首新的《天鹅－少女》主旋律：这个曲调带有儿童芭蕾的特色。

谱例5

Andante
Oboe
x
1
p espress.
2
cresc.



这一段逐渐发展到有力的B大调高潮，其强有力的下行音阶在预兆不祥的音上结束了这一幕。

第二幕

第10曲：场景

薄暮中、月光下，山峦起伏，湖水粼粼。远处可见一座长年失修的小教堂。齐格菲注视着正在水中游嬉的天鹅；他的朋友也走了过来。

柴科夫斯基原有意将此曲作为间奏曲（在他手稿上是这样写的）；后来他将之改为动人的描述，虽然在总谱上惟一残存的说明是在第十三小节上，“天鹅在湖中游”。谱例5的开展主要由乐句的选择和越来越热情并

具有感染力的管弦乐配器。

第11曲：场景

狩猎一行人聚在一起将枪瞄准着天鹅，此时天鹅忽然变成了美丽的少女。她们的首领问："你们为什么要加害于我们？"她告诉他们自己是奥德特公主，她们都是被她那邪恶的继母和罗特巴特所诅咒：日间变成天鹅，而夜间她们才又恢复人形。只有在死神面前立下婚约才能破此魔法。这时罗特巴特伪装成一只猫头鹰登场威胁齐格菲。
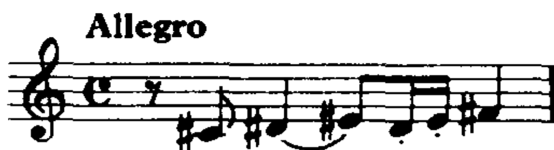
这是在总谱上最详尽的一段叙述，首先，给狩猎者们和齐格菲使用了有力度的附点音符主旋律，其次（谱例5中为一首《天鹅－少女》在[x]上作有特色的降三度音程之后）在奥德特剖明自己身份后责问他为何要加害于她之时，奏出一段温文尔雅的双簧管旋律。她在叙述时，敏捷的快板主题充满整个乐章，同时还有响亮的铜管和管乐以三连音音型伴随着作为猫头鹰的罗特巴特登场的音乐。

第12曲：场景

一群天鹅在齐格菲头顶上盘旋。奥德特叫天鹅不要伤害他："他是个好人。"齐格菲抛掉枪。剧情暗示齐格菲已经爱上奥德特，请她明天来参加他的选妃舞会，届时他将会选上她；但是她提醒他不要忽略罗特巴特和她继母的威胁。

在这第二场的叙述和情节中，柴科夫斯基用不同的创作手法，以一个单纯的小音型使之交响曲化。

谱例6



直到另一把双簧管出现演奏了奥德特的主题；全部管弦乐并予以呼应，最后以优美的木管乐结束了这一场景，在总谱上这样标记着奥德特的话："镇静，骑士。"

第13曲：天鹅之舞

虽然这一曲取代了这个由四个情节场景所组成的一幕中的嬉游曲，但这一段情节具有重要作用，并且是齐格菲和奥德特倾诉爱情的抒情中心；接下来音乐的组织比先前的嬉游曲还要紧密。其所采用的是回旋曲形式，连同喧闹的 A 大调圆舞曲（弦乐由简洁的木管乐句回应）作为主题。第一插入段（E 大调）是为奥德特谱写的极有节制的 6/8 拍，最后以较快的乐段结束。在反复演奏这首圆舞曲（A 大调）之后，第二插入段是升 f 小调的中庸快板，主题为喋喋不休的双簧管，凌驾于巴松管五度音程之上。这个节奏正是佩季帕和伊凡诺夫用来作《小天鹅舞曲》的节奏，不应与第四幕第 27 曲的《年轻天鹅舞曲》相混淆，柴科夫斯基就是这样题名的。接下来并非回到圆舞曲，而是《情节舞曲》，原先是由柴科夫斯基所销毁的歌剧《乌亭》（Undine）中的《乌亭和赫布朗德特的爱情二重唱》所形成的，在这里以这样的形式出现：竖琴的独奏引进一段以小提琴陪衬的抒情主题，在一段较快的乐段之后，有一段以大提琴为主旋律配合小提琴的复音音乐旋律，逐渐导向一个快板的结尾。这个乐章满足了当代俄罗斯芭蕾舞剧传统所需的

极从容的慢板；但是其音乐的分量和感情的实质以及灵妙安放在情节中，使观众顿觉耳目一新，这些观众久受传统的熏陶，只知慢板是乏味的，仅仅是舞蹈者肢体线条的装饰性表现而已。在它以降 E 大调结束时，重复的圆舞曲以降 A 大调演奏，并且还被更为活泼有力的和弦所中断，而将音乐引入尾声（E 大调，6/8 拍），并以活泼的群舞形式结束。

第 14 曲：场景

破晓时分。奥德特及其女友们隐入小礼拜堂内，然后又以天鹅形象重新出现在湖面上。

b 小调第 10 曲的完整重复。

第 三 幕

第 15 曲：适度的快板

城堡里的舞厅。沃夫冈命令仆人请客人们入场，后面跟着母后还有齐格菲和他们的一群侍从及侏儒。

充满活力的前奏，幕启时以C大调奏出十六小节属音的持续音：极有特色的下行半音阶，低音部在这里没有重要的特殊意义。中间乐段为母后和齐格菲的入场伴奏。

第16曲：全体芭蕾舞团演员和侏儒们的舞蹈

典礼官宣布宴会开始。

再次在属调（C大调，来自前一曲）上奏出十六小节的前奏，在节奏上反映出下行半音音阶，为活跃的快板舞蹈建立了主要调性F大调。与这种直截了当、传统的为大型乐团而写进总谱的作品相对比，关系小调上的《侏儒三人舞》是为在法国号五度之上的双簧管、竖笛和巴松管所作的一个典雅、风格特殊的乐段，由弦乐拨奏的乐段来回答。

第17曲：场景：客人登场和跳圆舞曲

宣告新的客人到来，包括一位老伯爵及其夫人和女儿，女儿开始同一位骑士跳舞。六位适龄公主与她们父母同时到达，然后各自就座。

一段重复演奏的前奏引入优美的圆舞曲：号角声由竖笛三度音程奏出的一种音型为引导，引出第一段减略的陈述；号角声再次响起，以类似手法引向第二段、圆舞曲的变化形式；最后以同样的方式一气呵成极长的圆舞曲终曲。事实上（包括其管弦乐配器）比第一幕轻松的圆舞曲更为壮丽。

第18曲：场景

王后问儿子，来访中的公主有哪一个中他的意，但是王子拒绝回答，罗特巴特男爵与乔装成奥德特的奥迪尔进入。齐格菲迎上前去欢迎，舞会重新开始。

在一段短的前奏过后，来自第17曲的号角声宣布罗特巴特和奥迪尔的到来。开场音乐实际上是变化为4/4拍的圆舞曲，下行开放音型的特点在奥迪尔登场时已表现得很明确，巴松管、铜管和低音弦乐器的有力下行音阶明确表现出《命运》的动机。谱例5的刺耳音响暗示着奥迪尔外表酷似奥德特，同时又向听众透露其真实的身份。

第19曲：六人舞

为来访公主所作的变奏曲。

这个乐章含有一段前奏、五段变奏和一段尾声（虽然手稿上的编号漏掉了第二变奏）。前奏是以附点音符的音型和尖锐的木管三度音程为标记。变奏Ⅰ（快板，2/4拍）为ABA形式，起始为竖笛，在竭尽全力演奏后由长笛接着演奏：可能这是专为奥迪尔而作。变奏Ⅱ（流畅的行板，2/4拍）以三度音程和六度音程的双簧管和巴松管的对奏开始，在集中全力演奏后转向竖笛和长笛的新的音型演奏。变奏Ⅲ（中板，6/8拍）是一段快节奏的曲调，基本上是以弦乐为主，由木管乐装饰。变奏Ⅳ（快板，4/4拍）较为活泼有力，也较长，以有力的三连音音型为基础，引向变奏Ⅴ（中板，4/4拍；竖琴装饰乐句；然后是朴实的快板，2/4拍），双簧管独奏再加入竖笛，从充满活力的速度转向快速的全奏。尾声（很快的快板，2/4拍）是一首为全体乐团所谱写的非常有力、强调节奏的舞曲。由此可见柴科夫斯基在设计这一幕时再次为嬉游曲创造表现机会：这段音乐形成很好的对比，它展现出诸公主的不同性格，以正式、独立的一组调性变化来表现：F大调－降B大调－g小调－降

E 大调 – c 小调 – f 小调 – 降 A 大调。

另加的乐曲

1877 年第一次被要求另加乐曲时，柴科夫斯基以一种前奏的形式（中板 – 行板）为齐格菲和奥迪尔创作了一段双人舞曲，变奏 I （中庸的快板），变奏 II （快板）和尾声（活泼、很快的快板）。但是作曲家只为第二变奏配了乐器，其余的部分一直到 1953 年在莫斯科斯坦尼斯拉夫斯基 – 涅米罗维奇 – 丹钦科剧院上演时才由沙巴林（Vissarion Shebalin）为之配器，也许有些地方显得过分柔和了，不过在尾声的中间一段使用了短号，是典型的《天鹅湖》风格。

接下来是一组民族舞蹈，是由来自各地的客人所呈献的。柴科夫斯基小心翼翼地构思调性，把它们置于一连串的升记号调上，使它们显得似乎是在戏剧情节之外，但同时也让它们表现出和谐丰富的异国情调，而这种情调却与这部音乐剧毫无关联。

第 20 曲：匈牙利舞曲

这是一首拉绍 – 弗里斯（lassú-friss）模式的查尔达

斯舞曲[1]。简短的A大调前奏引入a小调主题乐段，接下来是在充满活力激情的A大调快速乐段中结束。

在这里，柴科夫斯基应莱辛格之请求为卡帕科娃加一首俄罗斯舞曲，这是编导人员的想法，认为有一首带有民族色彩的曲子会令观众高兴。但这却是一首令人遗憾的插曲，虽然柴科夫斯基很喜欢它而写了钢琴浓缩谱，并且将它收入在Op.40（第10曲）中，但这毕竟不是他最卓越的创意，并且它反复的快－慢模式与前面的匈牙利舞曲过于相似。不过他还是巧妙地以a小调将它融入原先的调性，因而使它与前后的舞曲都能连贯起来，并且还能与本幕的主调C产生关联，使它不至于偏离主题风格。

第21曲：西班牙舞曲

这首西班牙舞曲以升f小调开始（A大调的关系小调），在每一方面都与匈牙利舞曲形成一个较好的对比。这是最好的模进方式之一，对比开始于充满活力的波兰舞曲，先听见响板的卡达卡达声和充满热情的附点音符

---

[1] 匈牙利查尔达斯舞曲通常分两段，前段缓慢而感伤称为“拉绍”，后段快速而奔放称为“弗里斯”。

明确打着基本拍子，还有一个很优雅的升 F 大调乐段确立在 2/4 拍起伏奔腾的曲调上，以平稳的 3/4 拍波兰舞曲为背景，结尾是不停的疯狂的舞步，速度变快。

第 22 曲：那不勒斯舞曲

例行的四小节小行板将调性从升 F 大调转到 D 大调，其中短号吹出一首粗俗的小夜曲曲调，这若是在《意大利随想曲》中倒也不会不相称；第二部分则必然是塔朗泰拉舞曲。

第 23 曲：马祖卡舞曲

这是一首精力充沛的舞曲，总谱是为整个乐团所写，其中诙谐的中段是由竖笛和双簧管演奏，由独舞者和芭蕾舞团全体舞者舞蹈。

第 24 曲：场景

王后很高兴看到齐格菲接受了奥迪尔。他宣告将娶她为妻，并邀她共舞。他吻她的手。王后和罗特巴特将他们的手拉在一起，舞台暗了下来：罗特巴特变成一只猫头鹰，尖叫着飞出厅外，奥德特以一只白天鹅模样隐约显现在城堡的拱廊中；王后瘫倒在地，齐格菲冲进黑

夜中。

为了要将芭蕾舞剧中最戏剧化的动作压缩进一个短篇幅中，柴科夫斯基采用了求助于主题的方法（motivic methods），这种作法招致人们对作品中交响曲性质的抱怨。第 17 曲 4/4 拍形式的圆舞曲，引导齐格菲邀请奥迪尔跳舞，这首圆舞曲以较短的形式不断重复。他们的订婚仪式是由一段简短而紧张的乐曲引导着，在该乐段中，如同在第 18 曲中提到的谱例 5 一样，又出现了刺耳的音响。一声猛烈的铜管乐音响象征着处死了罗特巴特，同时正当齐格菲冲出去时，所谱写激烈的结尾赋予这个危机有一种意想不到的恐怖感觉，与民族舞曲从容地转入形成具有讽刺意味的对比。
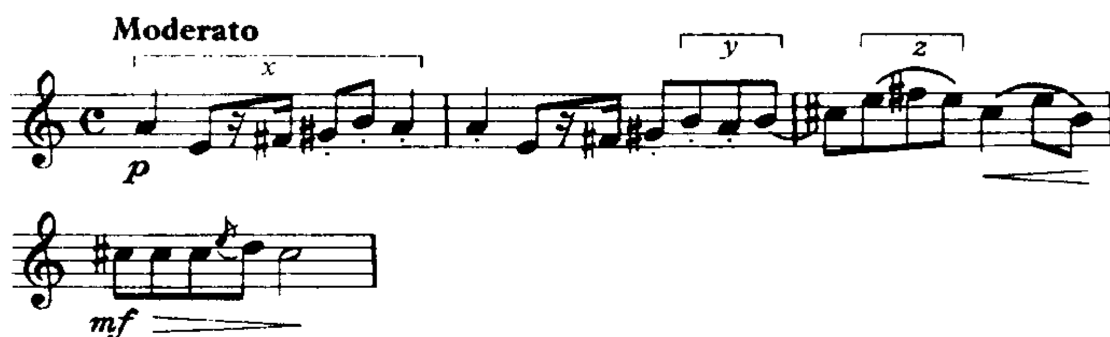
第四幕

第 25 曲：间奏曲

这段乐曲是承袭自柴科夫斯基早期的歌剧《司令官》和其第二幕第二场为玛丽亚和奥蕾娜谱写的二重奏《月亮静静升起》：该歌剧的第三幕间奏曲实际与本间奏

曲雷同，起始的乐句不断在竖琴华彩演奏之间重复，以各种简记法的形式和各种总谱写法表现出来。

谱例 7
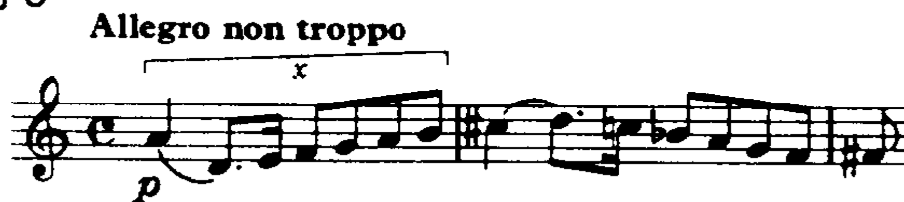


第 26 曲：场景

奥德特的朋友们在湖边等候着她，猜不到她会去哪里了。
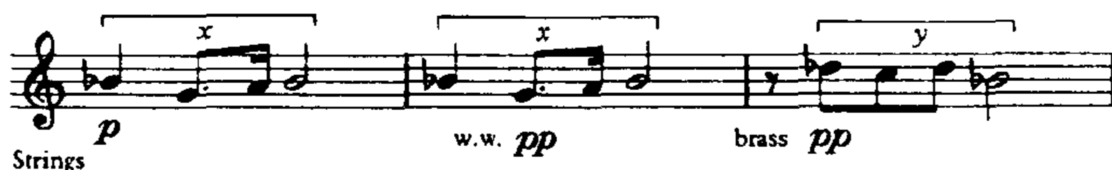
谱例 7 发展成一个新形式，它那似乎残缺不全的旋律进一步反映了奥德特伙伴之间的慌乱心情：

谱例 8



这是一个感人又凄凉的乐章，由谱例 7 |y| 所导出的终止式音型结束：

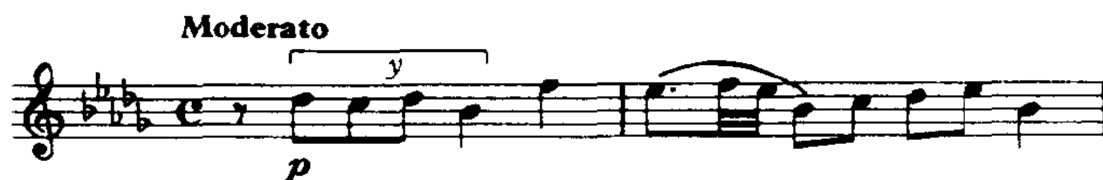
谱例 9



第 27 曲：年轻天鹅舞曲

这首凄凉缠绵的舞曲主题承袭终止式音型 |y| 以适合其主题的特色（后来还突出地使用了 |z|）。

谱例 10



不过，这又是一个出自《司令官》（巴斯特鲁科夫的第一幕咏叹调）的曲调：

谱例 11



第28曲：场景

奥德特对齐格菲明确地抛弃她，悲伤绝望地投入伙伴们的怀抱中。此时狂风呼啸，大雨倾盆，齐格菲在暴风雨中挣扎着去寻找她。

一个热闹的十六分音符短句，从谱例7、9和10的[y]衍生出的起始音型，它们的头三个音符支配着第27曲的结尾，现在则逐步发展成一个高潮；从中出现一段较慢的过门表现了奥德特的倾诉。热闹的三连音音型表现暴风雨的威力，同时还有传统的浪漫主义表现手法的半音和七度音程，从D调至升C调的每一次再现都要一直保持持续音，直至达到作品的基本调性B为止。

贯穿这四首曲子，出现了芭蕾音乐从未有过的紧密的主题情节和交响化的发展。甚至《年轻天鹅舞曲》，一首曲子便占据了此幕中嬉游曲的位置，这不仅仅是转向的问题。它那优雅、缠绵、摇摆的节奏反映了陷入魔法中的天鹅们的不幸，巧妙地运用代表这四个场景的主题因素，使舞蹈成为这部悲剧中最具表现力的角色。此外，柴科夫斯基所运用的进展方法是以含暗示的重复为基础，而不是用渐进的手法。在这方面纯粹是俄罗斯式

的，说明俄罗斯民间音乐的趋向不是根据发展或对比，而是缓和前进的。它还追溯到格林卡所开展的方法，即通过各种伴奏、和声以及配器法来加强结构；但是同时，它又期望使用重复和巧妙地限制音型，如同斯特拉文斯基作品所展示的特点。其实这就是后来斯特拉文斯基在《火鸟》中的《公主之圆圈舞》(Ronde des princesses)所使用的慢"克罗伏德"(khorovod)风格。

第29曲：最后场景

王子请求奥德特的宽恕，但是她因过分悲伤而死在他的怀中。他将她的小冠冕掷入水中，水涨起吞没了这对情人。场景安静下来时，可见到天鹅们在平静的湖面上游过。

本场景的开场音乐再次承自《司令官》；第三场第2曲谱例5的《久候团聚的情人之歌》又返回了，狂热骚动的音响淹没了切分伴奏，最后达到以大调表现的壮丽美化境界。但是爱情之战胜女巫恶毒力量有一种过分肯定的空洞声响，可与《第五号交响曲》结尾的大调胜利曲相媲美。对柴科夫斯基来说，真正的结尾是谜般的

终止，所有演奏都一致久久停留在同一音 B，既非大调亦非小调。

睡美人

《天鹅湖》的音乐构思得如此灵巧，1877 年演出时如果能赢得该得到的观众，那么柴科夫斯基的事业，连同芭蕾舞曲的历史都将改观。尤其最后一幕，爱情受挫于一个恶毒巫婆的情况是如此近似他自己的处境，但是柴科夫斯基能成功地控制自己，使他有能力将下一部芭蕾舞剧创造成更为充实的作品；然而正是这一出剧遭到了最严厉的删节，德里哥的修改包括删去第 26 和 27 曲以及暴风雨乍起之时的音乐，以两首舞曲代之，音乐取自 1893 年所作的 Op. 72 钢琴曲。同时，其他的修改还改变了音乐上的平衡，将非常细致构思的音乐设计改得面目全非。因此柴科夫斯基有十余年荒废了芭蕾音乐的创作。这些年份里一方面看到的是他那灾难性的婚姻，一方面是与梅克夫人友谊的开始；这个时期的主要作品有《叶甫盖尼·奥涅金》和三部新歌剧，在交响曲作品中有《曼弗列德》和《第四号》与《第五号》交响曲。

在越来越黯淡的生活和深受同性恋之苦的重压下，歌剧，尤其是交响音乐越来越成为柴科夫斯基发泄情感的重要手段；同时芭蕾音乐也越来越与一个不真实的美丽梦幻世界联系在一起。

但是柴科夫斯基从来不是一个降低对美的要求的人，正如他在赞扬《卡门》时所强调的；当一个新的芭蕾舞处理方法来自帝国剧院的经理符谢伏洛兹基（Ivan Vsevolozhsky）时，他总是很快作出回应。符谢伏洛兹基生于1835年，原为职业外交官，1881年被任命负责帝国剧院之前，曾在巴黎服务过几年。他博学多才，既有艺术家又有作家的天赋（1890和1898年他曾创作过两部剧本），同时又是工作效率高且具有浪漫气质的组织者。他发现对芭蕾舞剧的要求已跌到很低的水准，舞蹈者表演起来只是敷衍塞责，服装和装饰也只是表面化，于是他发起了一系列彻底的改革。他建立了一个排演厅，组织一套教学大纲，创办《帝国剧院年鉴》（1890～1915年间出版，是资料来源的无价之宝）。他组织一个顾问委员会专管芭蕾舞剧的演出事宜，其成员有歌剧脚本写作者、作曲家、设计师、舞蹈动作设计者和舞台监督。其意图是要确保所有参与一出芭蕾舞剧人员之间的合作，从而能达到风格的统一。但是他却又倾向于幻

想剧，这是当时巴黎人所喜欢的剧种，诸如臭名昭著的《魔丸》（The Magic Pills），这种情况下，即使不以为然的佩季帕也不得不为多米诺骨牌（dominoes）和纸牌创作一系列舞曲。《睡美人》很明显地就是要使它成为一出幻想剧，只是更艺术化些。

1888 年 5 月 25 日，符谢伏洛兹基写信给柴科夫斯基，信中他这样评论道：

> 偶然写一部芭蕾舞剧确是很好。我计划写一部佩罗（Charles Perrault）[1] 的故事《在睡林中的美人》（La Belle au bois dormant）的剧本。演出的风格必须是路易十四式的。人们可以精心写成一部动听的幻想曲，并按吕利（Lully）、巴赫、拉莫（Rameau）等的精神写旋律。如果你喜欢这个想法，何不由你来写这部音乐呢？在最后一幕里有一段是所有佩罗神话故事中都有的法国方块舞曲——这里可以有《靴子里的猫》、《跳起我的大拇指》、《灰姑

---

[1] 佩罗（1628～1703），法国诗人、童话故事作家。最著名的作品有《鹅妈妈的故事》、《小红帽》、《睡美人》、《靴子里的猫》和《蓝胡子》。

娘》和《蓝胡子》等。

大纲在寄送途中似乎发生了什么不测之事，因为9月1日柴科夫斯基在给符谢伏洛兹基的回信中说他尚未收到这份大纲，但是他加上这样一句："我对这个主题十分感兴趣。"几天之后他收到了一份大纲，并对幺弟莫德斯特说它简直精彩极了，他也写信对符谢伏洛兹基说："我要立刻告诉你，这份大纲简直美得难以形容，我被它迷住了。它真正适合我，没有其他事比它更能吸引我为它谱写音乐了。"

柴科夫斯基对这个主题之感兴趣，似乎比他口头承认的时间要早一些，这是迄今为止众所周知的事。两年前，1886年11月，他曾与符谢伏洛兹基讨论过写一部芭蕾舞剧的可能性，但是当时所提出的主题是《莎伦姆波》（Salammbô）和《乌亭》，他对这两部没有兴趣。不过他欣然抓住了《睡美人》，正如当时对待《天鹅湖》一样，此事是在卡缅卡为他妹妹亚历山德拉的孩子作的小型演出。那次，塔悌亚娜扮演公主，另一位妹妹扮演王子；站在睡美人前的爱神丘比特由第三位妹妹安娜扮演，这位妹妹当时只有三岁，年幼得无法再多做什么了（正是她，后来嫁给梅克夫人的儿子尼古拉，她曾经两

次向她的女儿加里娜描绘这次的演出，加里娜向笔者透露了这些资料）。这次演出年份为 1867，而安娜生于 1864 年；但是她记得，正如她的哥哥尤里记得《天鹅湖》一样，据说柴科夫斯基所提供的音乐后来即被写进正式的《睡美人》中。

11 月，柴科夫斯基与导演们及佩季帕开了一次会，对剧本的草拟梗概取得共识。在对《天鹅湖》和配合艺术的要求进行争论之后，还进一步希望根据符谢伏洛兹基的设想作出更为统一的规划，他要求佩季帕写一部详细的脚本。部分脚本要于 12 月收到，其余的则必须在新年到达。这个脚本包括（以法语）列出一份精细详尽“五幕幻想芭蕾舞剧的大纲”，剧本使用黑墨水，音乐指示使用红墨水。为作曲家所作的大纲不仅仅是情节和分段大合奏、单人舞等等，还要有细致的音乐指示说明。例如，佩季帕给与柴科夫斯基的是有关奥罗拉（Aurora）登场的详尽说明，例如现在第一幕的第 9 曲：

（9）奥罗拉入场，由其随从陪同奔跑出来，随从手中拿着花束和花环。四位王子被她的美貌所打动。每一位都渴望得到她的好感和爱情。但是奥罗拉在这些求爱

者之间跳着舞，却不作任何表示。

(9) 从第十六至二十四小节，引向另一速度。奥罗拉入场时，傲慢、卖弄风情的 3/4 拍，三十二小节，以十六小节的 6/8 拍强音结束。

柴科夫斯基写的是十八个小节的前奏；然后一个新速度和奥罗拉上场的三十一个小节的乐曲，最后是二十二个小节的 6/8 拍极强音。像他之后的许多芭蕾舞剧和电影作曲家一样，他似乎发觉这种详尽的要求对他的创作是一种激励而不是阻碍，是一种真诚的合作而不是屈从于另一个艺术家。轮到佩季帕时，则对服装设计者提供设想，符谢伏洛兹基则在自己的笔记本上为危难中助人的仙女费奥朗特和坎迪德画了极为清晰的设计图，每一位仙女都有两个随从小仙女，并写按语（也以法语）解释他的意图。符谢伏洛兹基的服装画，像许多这类画一样，既生动又多彩，但是与其说是有艺术价值的伟大图画，不如说它们是代表服装保管员所保存的详细清单。不过因为他监督管理着这个企业，所以从创作者和艺术家的选择和监督，到作品本身的组织，都出自他的构想。

柴科夫斯基收到佩季帕的第一批歌剧脚本时，就立即投入工作。1889 年 6 月 7 日（新历）他完成了初稿，在总谱上注道："初稿完成于 5 月 26 日晚八点。感谢上帝！"他又加上一句说他计算了一下，此稿大概用了四十个工作日。配器法多少还是个问题。8 月 6 日他写信给梅克夫人说道：

亲爱的朋友，我似乎认为这部芭蕾音乐是我最佳的创作了。主题是如此富有诗意，如此富有乐感，我以极大的热诚写它，一部有价值的乐曲就须依赖这种热诚。我想我已经告诉过你有关配器法的问题，它比通常的更叫我为难，因此作起曲来就要慢得多，也许会从而得到最佳的效果。

9 月 1 日他告诉朋友史帕津斯卡亚（Yulia Shpazhinskaya）说最后和弦已写好，1889 年 12 月 27 日（1890 年 1 月 8 日）收到符谢伏洛兹基来电声称："芭蕾舞剧首演于 1 月 3（15）日，2（14）日星期二彩排，我们在 30 日（1 月 11 日）星期六举行总排练。"沙皇出席了彩排，但是令柴科夫斯基愤愤不已的是，沙皇只说了"很好"。"'很好'！！！！！！"他在日记中气愤地反复写了这两

个字，“国王陛下以非常简慢的态度对待我。上帝与他同在。”

符谢伏洛兹基对第二天晚上的首次演出尽其所能地给予所有的配合和支持。指挥德里哥尽管在之后的日子对柴科夫斯基的芭蕾音乐进行恶意的攻击，但他却是技艺高超有造诣的音乐家。虽然符谢伏洛兹基对由不同的几个画家来画布景的古老办法进行了改革，但在此剧中仍然由几个人来分担舞台布景，序幕由勒伏（Levot）负责；第一幕由波恰罗夫（Mikhail Bocharov，一个公司的设计师，对外景和风景画有特殊的才能）和安德雷夫（Ivan Andreyev）负责；第二幕的外景和全景交与波恰罗夫，伊凡诺夫（K. M. Ivanov）则负责城堡内部；老手施斯可夫（Matvey Shishkov）创作出第三幕一幅美丽正式的花园全景。这些布景可能受多雷（Gustav Dore）为佩罗特童话所画的杰出插图的影响，插图见于1807年，当然，符谢伏洛兹基的服饰很清楚地是以那些用于西塞里（Cicéri）著名巴黎歌剧院演出的希罗底（Hérold）[1]《睡林中的美人》为蓝本，这部歌剧第一次演出于1829年，一直至1840年都是该歌剧院的保留剧目。奥罗拉

---

[1] 希罗底（1791～1833），法国作曲家。

由布里安札（Carlotta Brianza）扮演，她是特地从意大利邀请来圣彼得堡的，时年仅二十二岁，据说其最初的风格比较僵硬冷漠：其剧照并无仙女应有的气质。狄希列王子由吉德特（Pavel Gerdt）扮演，此时他已过四十四岁，但仍是当时杰出的男舞蹈演员。在很有特色的舞蹈团中扮演小角色的克什辛斯基（Felix Kshesinsky）扮演国王，弗洛雷斯坦和塞切提分别扮演蓝鸟和卡拉波斯，佩季帕的女儿玛丽亚扮演紫丁香仙女：她真是个性格的舞蹈演员，那高大的身材使她无法胜任跳古典舞的角色，但她将善良的仙女演得很有特色，一张穿着高跟鞋的剧照充分露出她有限的芭蕾舞艺术生涯（纽瑞耶夫〔Rudolf Nureyev〕是列宁格勒一手培养的，1966年他第一次在米兰史卡拉剧院上演自己的作品时，将紫丁香仙女恢复原状，后来为加拿大国家芭蕾舞剧团〔1972〕和伦敦节庆芭蕾舞剧团〔1975〕再度重演）。

尽管对第一次的演出给予了极大的关注，但是公众和评论界仍认为不是很成功。一般评论皆认为这是低层次的芭蕾舞，包括当代最伟大的音乐评论家斯塔索夫的评论。他对柴科夫斯基总是不表赞美，他摒除符谢伏洛兹基是个“乏味的法国人”不谈，而在他给芬德森的一

封信中对“瓷娃娃”风格和柴科夫斯基为它们写的音乐表示遗憾。《圣彼得堡公报》重复老调子攻击《天鹅湖》：“在剧院里，乐曲似乎是交响化的，忧郁的。”但是，柴科夫斯基的忠实朋友拉罗什在《莫斯科公报》写出他的喜悦之情，说像柴科夫斯基这样有天赋的作曲家，他坚决认为是“我们时代最杰出的作曲家之一”，他将他的天赋全部灌注在芭蕾舞曲上。《新时代》的评论家伊凡诺夫（Mikhail Ivanov），一位柴科夫斯基从前的作曲学生，也为其老师辩护：“柴科夫斯基为《睡美人》谱写的音乐引起几份评论杂志的非难，认为其交响化的性质完全没有必要，同时又针对他先前的芭蕾舞曲也作了谴责……这种趋向是可以理解的，为了早期舞蹈动作设计者的偏见，柴科夫斯基无法放弃他的艺术手法，这些手法在《睡美人》中更多，这部舞剧的主题就要求运用更多的交响化方式。”但是总谱的所有价值，在富有同情心的评论者的辩护和舞蹈演员日益增进的热忱都无法阻止对作品常见的歪曲和诋毁。即使在现代，

1921年贾吉列夫[1]重新上演该剧而唤起斯特拉文斯基为之滔滔不绝的辩护，甚至在柴科夫斯基忽略之处为之配器，才上演了个别几幕（如第三幕的奥罗拉婚礼）或者较为普遍的作品的特别版本。作品在西方的声誉可从1939年维克－威尔斯（Vic-Wells）的重演算起，是谢盖耶夫（Nikolay Sergeyev）[2]在英国的演出才使此事成为可能（他曾在十九世纪九十年代演出俄罗斯的舞蹈作品）；自1946年以来仅仅在伦敦柯芬园剧院就演出过五百次这整部的芭蕾舞剧。

伊凡诺夫因反击谴责性的评论文章而受到好评。《睡美人》原则上是篇交响曲总谱，其意义是要使用强有力、灵活、戏剧性和舞蹈艺术的设计来取代短而不连贯的传统舞蹈方法；这样就能突出地运用妖婆卡拉波斯和紫丁香仙女的互不相容的主题。每一幕，包括序幕，是以叙述体的开场白和结束语为基础（除了象征最后的颂赞）；每一幕都包括舞蹈形成情节的一个自然部分的

---

[1] 1872～1929年，俄罗斯演出经办人。1909年曾被邀举办在巴黎演出俄罗斯芭蕾舞剧，大获成功，自此改变了芭蕾舞剧界的状况。

[2] 谢盖耶夫（1876～1951）俄国圣彼得堡芭蕾舞剧团演员、导演。为重新上演俄罗斯芭蕾舞剧作出了贡献。

场景，每一幕还按计划在其中心有意插进一个与故事有关的单独变化。如此提供了一个连贯性的情节，这一个计划为整晚娱乐、剧团人员，在情节中就生出一段有特色的舞蹈，于是大家就能将注意力转向舞蹈和情节以及独舞，在独舞中的纯真舞蹈就显示出一个演员的个人技巧。其公式与《天鹅湖》相似，只是更为详尽而已，并以更大的注意力放在音乐的平衡和对比上，而不是放在主旋律的引导上或放在大规模调性的计划上。很可能柴科夫斯基这时觉得有能力不理这些规律：一个作曲家在着手一个新方法时感到需要一个非常有把握的结构，这也是很普通的事，由于在技术上已经有把握，在接下来的作品里就能应付自如了。当然他对掌握全幕中分段的对比是较为大胆，较为有把握的，同时，他也判断将多少分量放在重要的戏剧性段落而又不忽视轻松的舞蹈和精湛的变奏。他以较大的自由来创造情节，在这种情节中的“抒情概念”可以完美地表达出来。他的总谱中并不具有较流畅的才华横溢、动人、且引人注意的地方，但是由于其强有力而富有条理的设计却又使它出现了这些优点。柴科夫斯基在他奏鸣曲结构中所反对的虚构意识也没有在这里出现，倒是有一种自然而然想起的观点；因为他在这里的结构所需要的是一连串灵巧的设

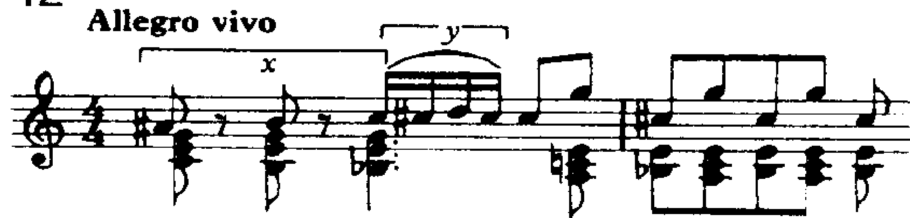
想，并呈现在动人的配器中，体现了很好的对比以与神仙故事的超脱和非现实的美相配。拥有符谢伏洛兹基的精彩脚本和佩季帕错综复杂而有力的舞蹈设计，他知道自己是和最有专业技能的人共事；他决心要以同等水准的音乐来配合这种标准，他知道在这方面自己是有特殊天赋的。他声称自己受益于德利布很多，不过在他写《睡美人》之时，他学习了亚当（Adam）的《吉赛儿》(Giselle)。由于在他那时代没有其他作曲家，因而他就是音乐大师，他完全有权利有理由高兴和满足，在他的音乐中包含一种强烈的身体动作感觉，必需在舞蹈中来完成。

序　幕

前奏
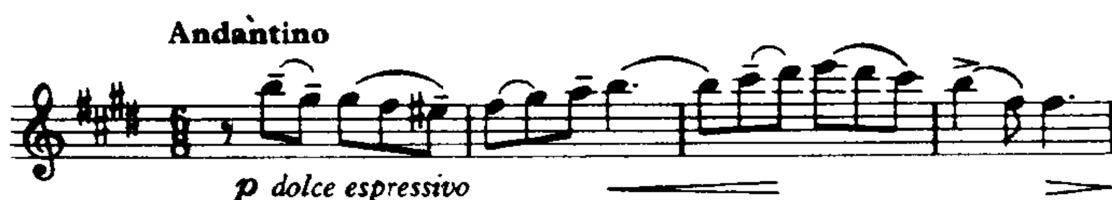
乐曲是以两个主题为基础，第一个是妖婆卡拉波斯的主题：

谱例 12



第二个是紫丁香仙女的主题：

谱例 13



这些都是按规定以两段迥然不同的乐曲组成，然后乐曲转到进行曲节奏，以连接第 1 曲。

第 1 曲：进行曲

宾客们来到弗洛雷斯坦十四世的宫殿庆祝奥罗拉公主的受洗命名日。典礼官卡塔拉波特将他们带到各自的位置；国王、皇后入场。

乐曲是包含两个插入段的回旋曲形式。A 大调的进行曲既活泼又雄壮，幕启时可见宾客们的入场。卡塔拉波特在安排每个人就位时有一段所谓“叙述”（narration，第一插入段，升 c 小调）。之后，回到进行曲时，卡塔拉波特的第二次“叙述”为升 f 小调；此时音乐急转直上，鼓号齐鸣，宣告国王和王后驾到。此进行曲的

“修饰后形式”（decorated version），是以整个管弦乐团丰富地配器，提供了一个合乎形式的终止。

第2曲：舞蹈场景

紫丁香仙女及其侍童、随从上场向小公主献礼，卡塔拉波特一做手势，侍童和小女孩便拿着礼物向前走。

仙女们入场时是一首非常优雅的主题，十分精致的配乐，贯穿全剧的圆舞曲节奏透过芭蕾与奥罗拉联系在一起；在六小节4/4拍之后，侍童走到前面，又一首柔和的圆舞曲将客人联合在一起。

第3曲：六人舞

仙人们手捧礼物走向前，在摇篮四周摆弄着它们并祝福公主长大成为美丽、聪明而又仁慈的少女。

一首短前奏(a)以极快的竖琴琶音引向柔板(b),实际上标记着行板,其间竖琴为竖笛的优雅主题伴奏,后来,在另一个简短的竖琴装饰乐句之后就转为快板2/4拍形式的主题。接着是一组为仙女们而奏的六个变奏。

（1）甘迪特（Candide）：佩季帕原稿上的说明原本

包括一幅她的画像，身边有两个缠着头巾的侍童：她代表着草夹竹桃(phlox)，这是传统的"花语"，意谓着"美"，但佩季帕却让她手执权杖，以风铃草形式出现。音乐的简朴赋予她象征公正的天赋。乐章是很短的双簧管独奏衬托着竖笛的琶音响彻在简单的弦乐和弦声上方。

(2) 可朗特（Coulante）：精白花粉。旋花植物的一种，其"花语"是象征美德。活泼的 6/8 拍快板，有明显的木管乐器修饰。

(3) 面包屑仙女（Fée aux miettes）：这是俄罗斯的风俗，由教母将面包屑撒在摇篮四周以保证孩子永不受饥挨饿。这首乐曲在变奏中最别出心裁。空中回荡着长号的和弦音，小提琴以拨弦奏出震颤音（用以表明面包屑），此时加入大提琴对位音型。面包屑音型又转到低音弦，竖笛、巴松管和法国号等发出强烈和弦。回到第一段，加上了长笛和双簧管的颤音。它仅持续了四十一个小节的中庸快板，音乐虽然很美，但是结构古怪，使其中无主旋律可言。

(4) 金丝雀欢唱（Canari qui chante）：雄辩之才。一首生动活泼的小练习曲，大部分引导入短笛

和长笛三连音符，弹拨琴弦和小铃铛的音响随之引入。

(5) 维奥朗（Violante）：力的象征。在有力的开场音乐之后，是一段竖笛和弦乐之间生动活泼的呼应，是单一的小十六分音符音型。

(6) 紫丁香仙女(The Lilac Fariy)：智慧之才，在俄罗斯民间传说中，将一个孩子放在紫丁香花下就能获得智慧。这是一首优美雅致的圆舞曲。

尾声：为六位仙女奏出有力而适度的快板音乐。

第4曲：终曲

在紫丁香仙女走近摇篮时，突然听到外面的喧闹声，一个侍童通报妖婆卡拉波斯来了。妖婆坐了一辆由老鼠拉的车子进来了，她因为未被邀请作公主的教母而异常恼怒。卡塔拉波特不得不承认自己的过错并向她请罪，而她却扯他的头发来逗乐自己的随从。好仙女们再请求她的宽恕，她只尖着嗓子大笑并向奥罗拉发出咒语作为她的贺礼：总有一天奥罗拉的手指将被纺锤刺伤而死亡。但是紫丁香仙女此时尚未将礼物送给公主，她有足够的魔力可解除此咒语的一部分，她将死亡改为长眠，奥罗拉在一百年后经一位年轻王子的亲吻就能苏醒

过来。妖婆卡拉波斯愤怒地驾车离去，此时仙女们和国王、王后都围聚在摇篮四周。

这首冗长的终曲，兼具叙述性和交响化，既迅速地交待了事件感人的结局，又引出象征此剧善恶冲突之宗旨的《紫丁香仙女和卡拉波斯主题》。优雅的开场乐曲很快就被纷乱的音乐所打断，然后引向谱例 12 的《卡拉波斯的登场》；音乐的紧张状况由下列二者展开，一个是以各种形式出现的主题，一个是几个乐段代表国王和王后的祈求、卡塔拉波特的自责和仙女们的求情。卡拉波斯迫近引出其主题的变奏形式，最后一个导出她的诅咒主题：

谱例 14



在一段描写宫廷的惊慌状态的音乐之后，卡拉波斯离去，这是她的主题的又一形式；只有在她完全消失之后，才进入了丰富多彩的紫丁香仙女主题，然后以一个代表希望的音符结束这一幕。

第一幕 咒语

第5曲：场景

皇宫里到处都是宾客，他们是来庆祝奥罗拉的二十岁生日。卡塔拉波特注意到村民中有几个老妇人在纺锤上穿线，自从卡拉波斯发出诅咒那天起，这种事是被严厉禁止的。卡塔拉波特拿走了纺锤，并将这几个老妇人监禁起来。此时，国王和王后出现在平台上，与他们在一起的还有四位外国王子；美貌郎、阿维尼翁、时髦人和幸运者，他们是来向公主求婚的。卡塔拉波特被问及骚扰之事，他不得不说明刚才发生的事。国王恐吓说要将这些女人处死，但是由于王子们的说情而宽恕了她们。

幕启是另一组交响化的叙述，其中占主导地位的是《诅咒主题》的一个翻版。不过下降的四度音程被转为五度音程，虽然主题渲染了创意，但是并未作为一种命运动机使之处于显著的地位，除了在卡塔拉波特发现被禁止的纺锤那一刻外。音乐都是活泼有力、快活、并充

满希望的，但是《诅咒主题》的出现却在宴会上渲染成一种潜伏的紧张气氛。（谁能预见到在一二十年内，这个皇家孩子被心怀恐惧的父母照看着不让她手指被刺伤的情况，会变成震撼沙皇王朝的问题之一？）音乐的气势不断上升达到顶点，即减七度到主音终止式，具体体现下降的四度音程，直到代表王室的正统高雅主题出现，才打断此一气势。新的乐段展开表现国王与卡塔拉波特之间的交谈，再一次出现高潮，然后静止。在简短的最后乐段，四位王子恳求国王的恩准（重复四次的主题，然后是全奏）；国王的应允是以巴松管乐句表达的，它将乐章奏至结尾，并不是完全结束，而是保持在属音的七度音程上。

第6曲：圆舞曲。

重开欢宴。

随着老妇人们的被宽恕，紧张随之而解的这段音乐是柴科夫斯基最著名最受欢迎的圆舞曲之一，无数次的演出使这首圆舞曲得以出名，但是所能表现出温暖、宽舒的真正效果还是在戏剧之中。据说本场景是佩季帕最佳设计之一。

第7曲：场景

四位王子作为奥罗拉的求婚者走向国王和王后。他们从未见过奥罗拉，他们只是分别在圆形浮雕上见到过她的肖像而钟情于她。此时奥罗拉登场向父母致意。

柴科夫斯基遵照佩季帕分场剧本而谱写的曲子，其符合之处已在与本场景有关地方描述；其作用是使这出舞剧迅速从这首正式圆舞曲转向总谱上更为著名、更为精彩的规定乐曲（set pieces）。

第8曲：情节舞

奥罗拉依次与四位王子跳舞，从每人手里接过送给她的玫瑰花。然后公主的侍女、侍童、和奥罗拉本人都跳起舞来。这时她看见一个老太婆向她献上缠着彩色线的纺锤，她接受了这个礼物，并且开始与纺锤共舞。

（1）经由一段竖琴华彩乐段，音乐转入12/8拍的柔板庄严肃穆乐段，即称作《玫瑰花柔板》。这是柴科夫斯基最动人风格的一篇乐章，如《第五号交响曲》中同样描绘爱情是一种理想，在不同的插入段之间反复其

炽热的主要旋律，以他最丰富的气质所谱写而成。

（2）作为生动的对比，侍女表演一种轻快的舞蹈，其主题经过重写和重新配乐使之成为适合于侍童的舞曲。

（3）奥罗拉的独舞，以变奏曲形式在精练的小提琴独奏中，从沉着的中庸快板转为活泼的快板。

（4）尾声：奥罗拉按着一个主题开始舞蹈，主题是反复变化的音型，这种音型又是建立在极度紧张的速度中；在她抓住纺锤时，从她舞蹈主题的起始音乐又衍生出一个圆舞曲的主题，但是在舞姿上有些紧张，甚至变形，此时企图再酝酿一个高潮。

第9曲：终曲

奥罗拉刺伤了手指：她越转越快，终于昏倒在地上。老太婆将头巾往后一甩，现出了原形，原来就是卡拉波斯。四位王子拔出剑来，但卡拉波斯却在一团烟雾中消失了。这时紫丁香仙女出现，命令将奥罗拉抬进宫去。一场迷雾升起；宫廷大臣都静止不动了；鲜花和矮树丛也升起覆盖了所有墙壁，直至宫廷完全消失在广阔的森林中。

奥罗拉刺伤手指时猛烈的音乐是来自于谱例 12。

谱例 15

出于明显地使用这个十六分音符的音型 y ，展开了她急速旋转的舞蹈。

谱例 16

卡拉波斯的毒药正在她体内起作用，她昏倒在地时，铜管乐器单调地奏出十六分音符主题[y]的扩充形式。几小节的行板反映宫廷的恐怖现象，然后出现轻快的快板，当卡拉波斯现出原形时，其主题只平淡地叙述一下稍加铺展，随后她即消失。宫廷的惊慌失措和沮丧因紫丁香仙女出现而中断：调性突然从 f 小调转到属于她的 E 大调（由等音的转换，降 A = 升 G）。奥罗拉被抬走了，当紫丁香仙女举起她的魔杖时，谱例 14《卡拉波斯的咒语》的音型，缓和到温和状态。

谱例 17



随后的变化允许柴科夫斯基尽情运用他那最灵敏的耳朵来配乐，于是优美、精致的音型出现逐渐控制着谱例 13 的《紫丁香仙女主题》，最后主题的片段消失在弦乐器颤音和竖琴声中。这是一篇有独创性而美丽的乐章。在高潮到来时，他运用《卡拉波斯主题》的变化，不仅有效地反映飞快的移动技巧，并且还与结束段的音乐手法形成有效的对比。在击败奥罗拉时以迅速变化的

《卡拉波斯主题》来表达卡拉波斯阴险、不正派的卑鄙阴谋，之后，紫丁香仙女的质朴音乐就有一种抚慰人的纯朴音韵；以结构的变化来维持这种慰藉是理想的办法，就正如用音乐的隐喻来表明皇宫内逐渐生长的密林，它既隐藏又保护了公主。

第二幕

第10曲：幕间曲和场景

此时正在进行一场狩猎，男女猎手登场稍事休息。他们后面跟着狄希列王子及其教师加里弗朗，后者建议作其他消遣。

法国号吹出狩猎号角主题酝酿丰富多彩的高潮，猎人到来时从12/8拍转为优美的4/4拍。

第11曲：瞎子戏

狩猎中，王子站在远处，对姑娘们的殷勤不感兴趣。

有力的 4/4 拍轻快快板在全体乐团中展开，由中提琴和英国管奏出一段旋律。

第 12 曲：场景

（1）场景：加里弗朗将舞者安置在各自的位置上。
（2）公爵夫人的舞蹈。
（3）男爵夫人的舞蹈。
（4）伯爵夫人的舞蹈。
（5）侯爵夫人的舞蹈。

公爵夫人有一首小步舞曲，男爵夫人有一首嘉禾舞曲，伯爵夫人有一支 6/8 拍精神饱满的乐章，有些像缓慢的塔朗泰拉舞曲，侯爵夫人是一首 2/4 拍比较灵敏的乐章（他们都带着小弓箭，以此来激励伙伴们）。

第 13 曲：法朗多舞曲

（1）场景

夫人们建议跳一支法朗多舞曲，其中陪伴着狩猎的农民们可加入进来。

（2）舞蹈

王子的助手们原来是波兰人而不是普罗旺斯人，因

此虽然建议跳法朗多舞曲，他们却径自跳起马祖卡舞。

虽然这首曲子作为大家消遣用，但也给予芭蕾剧团中小团体一个表演机会，这首舞蹈模式在戏剧中得到好评。传统舞曲的使用有助于时代背景的确定，并且可以保持它们的短小精悍和正规化，柴科夫斯基保证置这种宫廷娱乐于主要情节之外，只要强调它不适合于这位抑郁、孤零零的王子就可以了。

第14曲：场景

狩猎队再次离去之时，王子仍留在后面，孤独而闷闷不乐。夜色降临，紫丁香仙女出现在一艘珍珠母船上，船由两只蝴蝶拉着。她将睡美人的故事讲给王子听，并以魔法显现出公主的模样。接着又显现出奥罗拉和仙女们在森林中跳舞，但仙女们阻止王子去碰她。

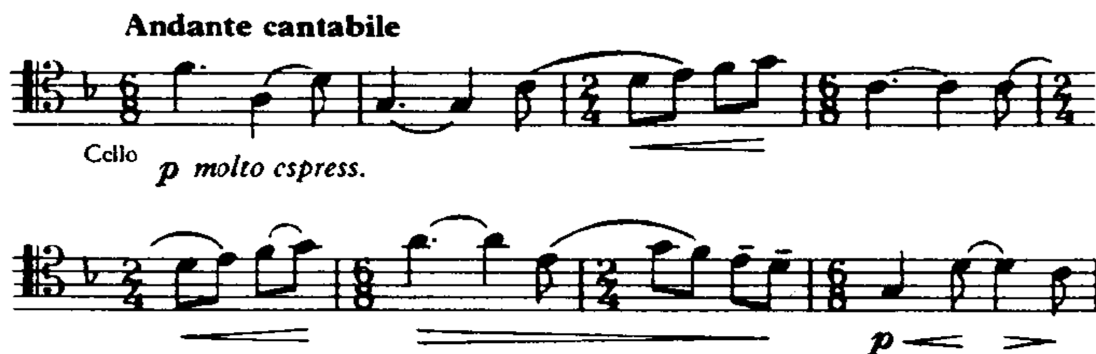
法国号以很长的主音持续音将狩猎队带到外面去，然后紫丁香仙女出现，现在是降D大调，先以短笛、长笛和英国管加上弦乐颤音奏出具有优美、神秘配乐的主题（略有改动）。音乐酝酿着叙述性的华丽高潮：奥罗拉的舞蹈是按灵巧的6/8拍活泼快板跳的。

第15曲：情节舞

奥罗拉与王子共舞，然后又进行她的独舞；最后消失了。
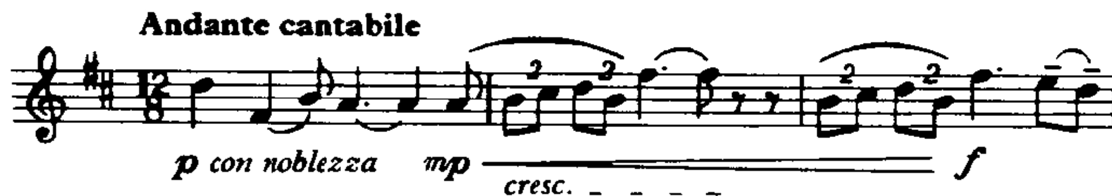
（1）情节舞：奥罗拉和狄希列相遇时的音乐为深沉的大提琴旋律：
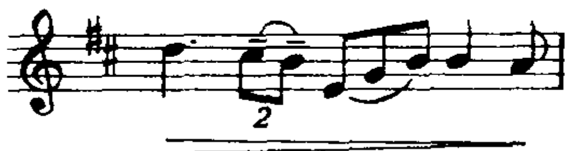
谱例18



这里明显近似《第五号交响曲》慢乐章中的第二主题，即由弦乐器接奏的那部分：

谱例19





《第五号交响曲》中的如歌行板写于前一年，据说在某一草稿上曾言明与一桩恋爱事件有关；毫无疑问这里的交响曲是与柴科夫斯基曾经说过的起交响曲作用的那部分有关，以“剖明那些在心中的无言冲动，迫切要求予以表达”。如果芭蕾乐曲不那么热烈，那是因为尽管主题再次暴露爱情，但是其主题并非自传式的、而只是戏剧性的，因而对柴科夫斯基自己没有那样深刻的切肤之痛。奥罗拉在《玫瑰花柔板》中敞开了爱的心扉，至于狄希列王子则感到孤独并对自己的生活表示不满，在紫丁香仙女的魔法显像中王子与奥罗拉相遇，这是一场热情奔放的邂逅，显然深深地感动了柴科夫斯基，使他以过去自己使用过的类似表达方法来处理这场会晤。

（2）奥罗拉变奏曲：奥罗拉在咒语作用之下，也说她看到理想的爱的幻象，一个可爱的小女孩；这是她的性格和魅力的一部分，所以她的旋律必定要转到轻快的快板（使用属音持续音，此曲使用主音持续音和属音持续音是整部作品技术上的特色）。

(3) 尾声。在快速的急板中，她又回到魔法的世界中继续沉睡着；这幻象是紫丁香仙女煞费苦心创造给狄希列王子看的。

佩季帕要求使用“给感官以快感的柔板；和简短的卖弄风情的快板；以及奥罗拉变奏曲和简短的尾声。在尾声里，音乐要使用弱音器，2/4 拍，如在《仲夏夜之梦》中一样”。柴科夫斯基以非常成功的门德尔松式的诙谐曲作结束，他一方面不使弦乐器哑然无声，一方面又熟练且才华洋溢地谱曲，精确传达出佩季帕要求的精神。

第 16 曲：场景

狄希列王子被奥罗拉幻象迷得神魂颠倒，哀求紫丁香仙女带他去见她。

这简短的场景尽管有时被删掉，但它有其重要性，即一旦王子窥见爱情，就一扫原先的闷闷不乐，表现出应有的热情。

第 17 曲：全景

紫丁香仙女带着狄希列王子登上她的船，穿过施了

魔法的树林，来到奥罗拉酣睡的皇宫中。

由希罗底谱曲，斯克里布（Scribe）和奥默尔（Aumer）所写的芭蕾－默剧《睡林中的美人》，其中最著名的特征之一就是美貌的王子前往睡美人城堡这一幕。虽然符谢伏洛兹基永远无法看到它的演出，佩季帕倒很有可能看到；而且用在这一幕的布景至今仍为巴黎歌剧院的正式道具。它用一块彩绘的布卷在滚筒上，这样，当美貌的王子坐在轻轻摇动的船里时，这幅布景就滚过舞台显示出来。这种创造出来的旅行幻象给许多作曲家留下了深刻的印象，甚至瓦格纳（他在《帕西法尔》使用改造过的这种道具，连同西塞里在歌剧院演出时所使用过的其他装置）。佩季帕说明："连续的音乐要视其全景装置的长度而定"，一定要指出需使用相似的装置。在颤动和弦之上的宁静，流动的旋律用来表现某种变化的背景。

第 18 曲：间奏曲

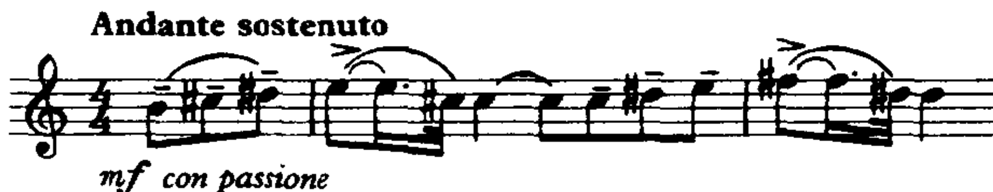
柴科夫斯基没有正视《全景》是为了完成场景的更换，如他所作的这首优美的间奏曲所显示的那样，这是一首小提琴独奏的沉思曲（谱例 20）。爱情又一次成为

本作品的主题，近似赫尔曼（Hermann）在《黑桃皇后》中宣告他的爱情一样。

这首间奏曲原本是准备给奥尔（Leopold Auer）[1] 演奏的，但是在首演之前就被取消了，因为它把剧情拖得太长；后来西方舞台监督也常学着不演这部分，不过阿斯顿（Frederick Ashton）在 1968 年皇家芭蕾舞团演出时，在第 19 曲后面重新又加上这首间奏曲，作为奥罗拉和狄希列的《醒后双人舞》之用。

谱例 20

（1）睡美人



（2）黑桃皇后



---

[1] 奥尔（1845～1930）匈牙利小提琴家与教师，学生中有海菲兹、艾尔曼等等。

第二场

第19曲：交响曲式间奏曲（睡眠）和场景

包围着舞台的云雾逐渐散去，看到紫丁香仙女带着狄希列王子穿过缠结的矮树丛来到皇宫，他目不转睛注视着睡美人；马上认出她就是他幻象中的公主，于是吻了她。

在高而弱的小提琴颤音下，木管乐器轻轻奏出一组和弦，即谱例15的 x 处，随后谱例12的快速极弱音（*pp*）陈述予以应答。通过这个谱写得非常精致的卡拉波斯妖术乐曲，小号奏起《紫丁香仙女主题》（谱例13）。这时可听到新的旋律式音型，首先是英国管，然后是双簧管；但是这种音型与其说是一个主题，倒不如说是谐和统一的一个部分。迷雾已散，在木管乐器和弦的重复演奏和紫丁香仙女以及狄希列王子的出现情况下，乐曲转为有力的快板。在王子走近睡美人时，谱例15 x 的半音音型响彻全曲，在他弯下腰来吻她时，乐曲转为朴素的下行琶音。虽然基本上说乐曲是配合一幅舞台画面，但场景是精心设计的，以加强森林的神秘气

氛和优雅、缠绵的旋律以及朦胧谐和的音乐形象，并且还非常谨慎地使用《卡拉波斯主题》作为将魔法牢牢拴住的力量，而最终却被打败了。

第20曲：终曲

奥罗拉醒了，看到她梦中遇见的王子，就拥抱了他。整座皇宫大放光彩；大臣们和仆人们逐渐苏醒过来；房间里的杂草都枯萎倒下，蜘蛛网也掉了下来。咒语破解了。

音乐强而有力，在中段较慢的一段暗示宫廷的礼节，大幕落下时铜管乐器吹奏出半音音型的胜利之歌。

第三幕

第21曲：进行曲

在皇宫大厅里，大臣们向国王、王后行礼祝贺，卡塔拉波特引导着国王和王后、以及已订婚的奥罗拉公主和狄希列王子入场，准备举行婚礼。

一首具中段的正式进行曲，活泼而又合乎形式。

第22曲：波拉卡舞曲

参加婚礼的有若干佩罗特童话中的人物。

一首华丽的舞曲后引导出一首有特色的舞曲。佩季帕原先的计划是要以四首方块曲（quadrille）开始，四首方块舞曲由土耳其人、埃塞俄比亚人、非洲人和美国人组成，后来被取消了。

第23曲：四人舞曲

前奏；变奏Ⅰ——金仙女；变奏Ⅱ——银仙女；变奏Ⅲ——蓝宝石仙女；变奏Ⅳ——金刚石仙女；尾声。

前奏，优雅的6/8拍乐曲，将四名仙女带入。金仙女跳起华尔兹舞有些笨拙。银仙女合着钟琴声的轻松音乐叮叮当当地跳得十分轻快。佩季帕对蓝宝石仙女这样指示："五面体，用五拍的音乐"，和一首古怪的、缺乏想像力的曲子（况且用错了。因为事实上，蓝宝石是六面体）。不过，柴科夫斯基显然被这观念所困，遂以5/4拍活泼的最急板应付。这是他在《悲怆交响曲》中再次使用"跛行"（limping）的圆舞曲的节拍，还有，不很

著名的《五拍圆舞曲》也用了它，即他的十八首钢琴曲中的第十六首(Op.72,1893)。对金刚石仙女,佩季帕是这样要求:“像电一般光辉灿烂,快的2/4拍”——对此，柴科夫斯基给他以很公正的描绘。有力的尾声把所有四名舞蹈演员又重新聚集在一起然后又让她们退去。

第24曲：性格舞：穿靴子的猫和白猫

两只猫跳舞的音乐均为模仿他们的咪咪叫声、咕噜咕噜声、狂怒声和偶然的呼噜呼噜声。

第25曲：四人舞

灰姑娘、幸运王子、青鸟和佛罗莱公主。

一把长笛独奏，竖笛模仿着加进来，在轻轻的弦乐器伴奏下，介绍了四位舞蹈者。变奏Ⅰ是为灰姑娘和幸运王子所作的动人的圆舞曲，变奏Ⅱ是一首细腻的小行板，有长笛的悠扬之声，那是为青鸟和佛罗莱公主创作的。再一次由尾声将舞蹈者们集合在一起。节奏是佩季帕从一开始就为双人舞而设计的，这就是他要求在后来的第26曲（2）为灰姑娘和幸运王子提供一首舞曲的原因。

第 26 曲：性格舞

（1）小红帽和狼

行进音型，用弦乐器的低沉之声来完成，以速度转快结束。

（2）灰姑娘和幸运王子

由激动的快板发展成一首圆舞曲，又加快了速度直至进入最后一分钟的急板。这是根据佩季帕的要求来写的，意欲以一首舞曲伴奏，表示王子通过一只玻璃鞋找到了灰姑娘。

第 27 曲：贝里松舞曲

跳起来，我的大拇指，他的兄弟们和魔鬼。

这是又一首叙述性的短曲，连同“跳起来，我的大拇指”和“笨拙、动作迟缓魔鬼主题”的生动音型。

第 28 曲：双人舞

奥罗拉和狄希列。

前奏（四小节的稍快板）

（1）起奏：抒情的中庸快板，弦乐器和木管乐器奏出热情的 6/8 拍旋律。

（2）柔板：继续6/8拍速度，或者与紫丁香仙女的有仙气的节奏结合起来。不太慢的行板，首先由双簧管在弦乐器的拨奏声之上吹奏出一个柔和的主题，有点类似紫丁香仙女的流畅主题。

变奏Ⅰ：狄希列。一首6/8拍的甚快板渐次进入2/4拍的最急板，给舞蹈者安排一个真正行家的技巧表演；但主要必须有精力充沛的表现。

变奏Ⅱ：奥罗拉。小行板之后是小提琴独奏。既优美又生气勃勃，它就是要提醒听众，虽然时间已经过了一百年，但是奥罗拉仍是一个二十岁的少女。

尾声：意欲通过极度快活的舞蹈将两位情人撮合在一起。

这首双人舞曲是这部芭蕾舞剧中的“爱情二重唱”，他们第一次互表柔情是以一整篇抒情乐章来表达的，同时也表达了他们各自的性格。也许这曲“爱情二重唱”放在太后面了，但在结构上却发挥了应有的作用。在序幕里我们未见到奥罗拉，当时她尚在摇篮里；第一幕是属于她的；第二幕是属于狄希列的；这里两人终于正式相遇了，把这首充实的双人舞曲置于快活而又非主要的嬉游曲之后，显然是正确的。音乐显示了好结局，在他们将以婚姻而结合时出现“爱情二重唱”是理所当然

的。就像其他的艺术作品一样，这首保留到这对恋人历经各种复杂的考验和困难后才出现的曲调事实上是异常动人的。也许柴科夫斯基想起他特别喜欢的一本书：《小多利特》（Little Dorrit），在许多不幸、复杂遭遇和混乱之后有一个美满的结局。甚至在一部较轻松的童话芭蕾舞剧中讲述一个很简单的魔幻故事，观众也只是要求娱乐而已，但是这种做法在大艺术家手中就能产生强有力的效果；这里的情况就是如此。节奏是经过极好地设计的，从表达彼此的狂喜、通过个人的愉悦的动作到最后活泼欢乐的共舞。尾声当然属于情人的，自从 1921 年贾吉列夫上演以来，传统将其转为“三个伊凡”（The Three Ivans）也很普遍，可能这是根据标准的俄罗斯精神，这种精神赋与音乐以活力。

第 29 曲：萨拉邦舞曲

对这首很少有人听过的舞曲，无法给予舞蹈者具体指示，不过我们姑且认为这是为全体而作的，是以路易十四的凡尔赛风格来跳正式的萨拉邦舞，佩季帕声称演出这一幕的理想地点是“弗洛雷斯坦十四”的宫廷。

第30曲：终曲

宾客们和参加这场表演的全体人员在舞台上绕场走着。
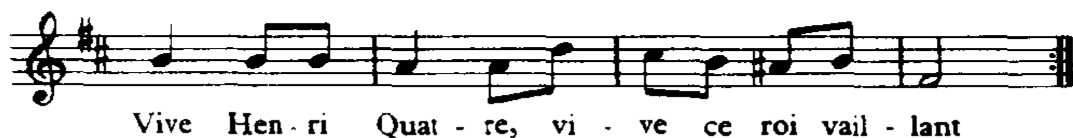
为整个乐团编写的富有活力的马祖卡舞曲，其中夹有两段较短的对比插入段。
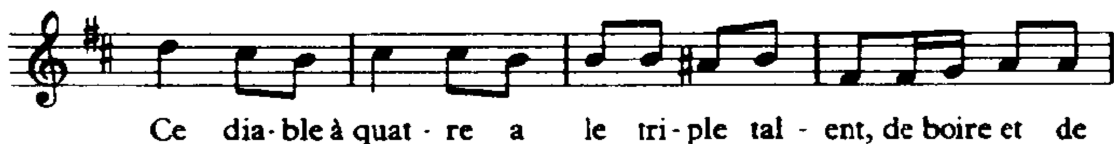
第31曲：礼赞
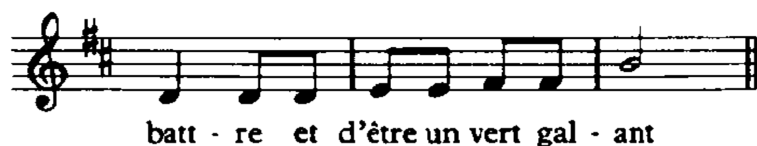
紫丁香仙女登场，在最后戏剧场面里祝福这门婚事。

回到两代前，路易十四的祖父“纳瓦拉的亨利”，柴科夫斯基这最后一曲是根据法国古老的曲调《亨利四世万岁》而作，他是从《法国歌曲和歌谣》集中第六十九至七十页知道这首曲子的。

谱例 21







这首曲子在十九世纪非常流行，杜赛克（Dussek）[1]将它与一组变奏曲放在一起，常常出现在毕夏普（Bishop）的《音乐故事》《亨利四世，或旧时的巴黎》（1820）中。柴科夫斯基很喜欢它，并在《黑桃皇后》的第四场将它改编为乐曲。在这出芭蕾舞剧中，随着佩罗特的建议，佩季帕也提出这样的设想（反正在他的提纲里这样写着）：假设王子是在路易十四时代唤醒了公主，在发现她时，公主自然依旧穿着一百年前的高领子和其他服装。

---

[1] 杜赛克（1760～1812）捷克钢琴家、作曲家。

胡桃夹子

在符谢伏洛兹基眼里，除了那些他为公众而作的作品外，《睡美人》芭蕾舞剧是一大成功，在 1890～1891 年第二季的四十五个演出芭蕾舞剧的夜晚，《睡美人》就占了二十一个。因此，不久他就设法使柴科夫斯基的天才能为剧院服务。柴科夫斯基对发展他们之间的合作也甚感兴趣，这个想法落实到，既提供一部歌剧又提供一部芭蕾舞剧，可以说一举两得。1891 年 1 月初，他从卡缅卡写信与莫德斯特就提到一部歌剧的事："想想看《雷芮王的女儿》（King René's Daughter），我可能将去意大利作曲，至 1 月底我必须有一个主题。而芭蕾舞剧呢？"他问题的答案其实就在他自己的图书馆里，因为 1882 年 2 月 3 日他从罗马写信给弗雷洛夫（Sergey Flerov），他所认识的一位评论家和新闻记者，谢谢他提供的一份霍夫曼（E. T. A. Hoffmann）的《胡桃夹子与耗子王》（Nussknacker und Mausekönig，1816）的故事俄

译本。也许他还记得他所钟爱的舞剧《柯贝利亚》就是根据霍夫曼的故事《睡魔》（Der Sandmann）而作的。不久，计划的安排是以赫兹（Henrik Hertz）的故事《雷芮王的女儿》为蓝本的一幕歌剧（最后以其女主角名字《约兰塔》〔Yolanta〕为剧名），和一部根据霍夫曼的故事而作的两幕芭蕾舞剧《胡桃夹子》。

虽然表面上看这是一部儿童神话故事，霍夫曼的原作就是个古怪作品，有几个地方混合了现实与幻想。故事发生在圣诞夜的市议长史塔鲍姆家里，来了一个古怪人物德罗塞米尔“大叔”；霍夫曼记得儿时有个不正常叔叔的经历，并且自己也成了出版界朋友希兹格家庭的怪客。他使德罗塞米尔带着一座城堡模型，就像他曾经为凌斯特顿（Burg Ringstetten）的歌剧《乌亭》所建造的舞台城堡一样；他也塑造了两个孩子弗里兹和玛丽以及一只古怪的胡桃夹子，玛丽对它怀有一种柔情，它也似乎以某种方法给予报答。我们所知道的是，德罗塞米尔长得并不英俊，而是又小又憔悴，脸上布满皱纹，右眼的位置上只是一个大黑斑。霍夫曼正是在描绘自己，因为他对自己的丑相十分苦恼。那天晚上耗子王（有七个头）和孩子们的玩具之间正展开一场混战，以胡桃夹子率领下的玩具中的弗里兹兵士为主：霍夫曼将他们的

战斗组织得颇有真正军事的效率，因而赢得了普鲁士格奈泽瑙将军的赞赏，他特别褒奖将炮台放在妈妈脚凳的居高临下位置上是有其战略价值。只是由于玛丽的介入，投掷她的鞋子，才终于结束。翌晨，玛丽无法相信这一切只是一场梦；德罗塞米尔回头来看孩子们，告诉他们有关珀利帕公主和耗子王后的故事，其中他还编织了斯达波姆斯生活和玛丽“梦中”的一些事情。耗子王后的报复行为没能伤害珀利帕公主，因为她受到了很好的保护，她的父亲以腊肠宴会来欢迎来访的国王和王子。还有更离奇的复杂事情就是公主受妖术所迷，只有某一年轻人能用他自己的牙齿咬碎克拉卡特克大胡桃，才能使公主恢复其美貌。这是在谢拉皮翁兄弟聚会上讲的故事，霍夫曼在这个虚构的聚会上预见到舒曼，一个非常特殊的人，其实这就是他自己个性的反映。《胡桃夹子》的作者是洛泰（Lothar），一般说来，他具有霍夫曼善于讥讽和怀疑的性格。

与其说这仅仅是一则神话故事，不如说它是一则“新闻”（它在埃林格的 1912 年标准版上占据了近五十页），一则牵连到霍夫曼性格中复杂的幻想和现实生活的故事。从虚拟的故事结构开展，其中一部分是由霍夫曼叙述的，他自己同时又是故事中的德罗塞米尔（他又

是城堡模型中的一个人物，就是他把自己变成一座猫头鹰钟来吓唬玛丽)，直到玛丽弄不清自己是否真正梦见了战斗，而德罗塞米尔又是如何得知的，然后又转到珀利帕公主和胡桃夹子之间的故事中的故事中的故事。从另一方面说，这则故事对孩子们是否具有意义还不一定。在谢拉皮翁兄弟聚会上还创造了另一位提奥多，他指出故事的脉络已很难继续下去；这里面还有一些高深的哲学旁白；胡桃夹子第一次向他的部队发表演说就使人想起腓特烈大帝的口吻，他在战斗激烈时喊道："马！一匹马！我的帝国要一匹马！"在 1816 年时，很少德国孩子能懂其含义。总之，霍夫曼表面是在写一篇儿童故事；其实他是以此作为幌子而表达了更为深奥的蕴含。

为了使之被佩季帕所设想的芭蕾幻梦剧所接受，这个故事的生动性几乎完全被减弱了。情节的第一部分在轮廓上大致保留不动，气氛上则不然，并在不同的含意上安排芭蕾舞剧的线索，诸如提到松树林和强调吃东西，尤其是强调吃糖果；但是使人惶惑的怪癖正好是故事的精华所在，而它又只存在于德罗塞米尔这个人物上。至于其他进行的战斗正是为有趣的舞台消遣而安排的，而舞剧不完美的第二部分只不过是另一首嬉游曲的又一次出现而已。霍夫曼笔下的玛丽是个爱做梦、爱幻

想的孩子，她被已成为德罗塞米尔侄子的胡桃夹子从幻梦中唤醒，将他带到杏仁蛋白糊里做他的新娘。剧中的克拉拉仅被带到糖果王国去，她跳了几节美丽的舞蹈之后，每个人都因她救了王子而对她表示敬意。

一开始，这部歌剧就引起了柴科夫斯基的极度注意。他对芭蕾舞剧的主题举棋不定；他开始感到自己老了，不中用了；更糟的是，由于此时梅克夫人断绝了他们之间的关系，使他痛苦万分。这也意味着经济上的困难，但是真正的打击是，被一个在某种程度上可以代替他母亲的女人所拒绝，这对他是难以忍受的。于是他开始投入创作这部芭蕾舞剧的工作，3 月 9 日他写信与莫德斯特说："我正尽全力投入工作"，这样子在他去美国之前便可以弄出个眉目来。3 月 18 日在圣彼得堡他同佩季帕商讨此事，还和帝国剧院的导演们开了讨论会。他急于要把这部芭蕾舞剧完成，他告诉二弟安纳托雷说在他去柏林和巴黎的旅途中，都在继续工作，在勒阿弗尔等船期间，他不禁哀叹"自己绝对不可能以音乐来描绘糖梅仙子了"。他向塔涅耶夫诉苦道："对这部芭蕾舞剧我是尽心尽力的，但是感觉到自己的创造力已在衰退了。"他还告诉达维多夫（Bob Davydov）："这部剧比《睡美人》差远了。""假如当我发现在我的音乐宴会上

只能做做回锅工作时，我一定要放弃作曲。”在同一封信中他还说他的头发已经花白，并且像掉牙似的，头发也已开始脱落，他的脚也不灵活了，步履蹒跚，视力也变模糊了，甚至所有的功能都在衰退。这部戏剧看来似乎是由一个终生患忧郁症的人所写，事实也是如此，他确实老了：他很容易就感到疲劳，他的朋友们认为他看上去要比他实际的五十岁年龄老多了。当他集中精力于这部歌剧，并下定决心要力所能及地创造出最好的作品时，他发现自己的思想却偏离到芭蕾舞剧上去；不过这部芭蕾舞剧似乎没有歌剧那样重要。

他觉得自己另有锦囊妙计。早在1891年2月，他就决定采用孩子们使用的乐器，他对它们在海顿的《玩具交响曲》（Toy Symphony）以及隆贝格（Bernhard Romberg）的《儿童交响曲》（Kinder-Symphonie）中所发挥的作用留下深刻的印象。他在巴黎买了一些，最后用在《胡桃夹子》总谱中的乐器有小号、鼓、摇响器、布谷鸟笛、鹑笛、钹和两个所谓的兔子鼓，小鼓是给舞台上角色敲的。他还提出了一种更好的新乐器。1891年6月15日他给于格森这样写道：

我在巴黎发现了一种新管弦乐器，大约介于小

钢琴和钟琴之间，音调庄严而优美。我想把这种乐器用在交响诗《司令官》和芭蕾舞剧上，乐器名叫作钢片琴，价值一千二百法郎。你只能从巴黎发明者默斯特那里买到。我想请你去订做这些乐器……叫他们直接送到彼得堡来。但是不一定让那里的人知道此事。因为我担心林姆斯基-高沙可夫可能会知道它，并在我用之前就使用了它。我期待我的创作因这个新乐器而展现异乎寻常的效果。

于是在《糖梅仙子之舞》中就用了钢片琴（celesta）这种乐器，其效果极为完美，令人吃惊的是，我们在柴科夫斯基的总谱上看到一行说明：在没有钢片琴时，这个部分可以用钢琴弹奏。

对芭蕾舞剧的工作，在整个1891年柴科夫斯基仍继续进行着，但在年底去华沙和汉堡一游，对他则有所干扰。此时又因宣叙调的翻译出了一些问题，使他只好先将《叶甫盖尼·奥涅金》交与当地指挥，1月19日他对达维多夫说："这位指挥并非什么平庸之辈，而是一位天才，他极想指挥首演。"这个人就是马勒（Gustav Mahler）；演出证实了柴科夫斯基所有的期望。但是他患了思乡病，不得不缩短旅程回到梅达诺夫，在那里他

谱写了现在已完成的芭蕾舞剧的一部分成为音乐会组曲，3 月 19 日在圣彼得堡音乐会上，他用这首组曲替代了交响诗《司令官》并亲自指挥。当时是用法语名字以传统的形式和顺序发表的：Ⅰ、小型序曲。Ⅱ、性格舞：（1）进行曲，（2）糖梅仙子之舞，（3）俄罗斯特雷巴克舞，（4）阿拉伯舞，（5）中国舞，（6）芦笛之舞。Ⅲ、花之圆舞曲。《胡桃夹子》的音乐首次演出便极为成功，大多数曲子被要求再奏一次。接下来于 7 月 16 日在莫斯科首演，也是一次令人兴奋的演出。完整的芭蕾舞剧终于在 4 月 4 日于梅达诺夫上演。

柴科夫斯基和佩季帕在《睡美人》合作成功之后，他们再次在这部芭蕾舞剧上以同样的方式进行合作。佩季帕已经读过大仲马的译文（1845，再版于 1881），于是他提供了另一个脚本；该脚本再度以法语起草，他以同样谨慎的态度详尽说明拟定的情节和舞蹈设计，连同对音乐的建议，再留下较多的空白以备添加其他。可惜冬季时，已经七十几岁的佩季帕病了，已无能力进行制作。于是就转到伊凡诺夫手中，后者与佩季帕在《睡美人》的合作中已颇有经验，何况他本人又是个多才多艺的卓越艺术家。他曾经为鲍罗廷（Borodin）的《伊果王子》（Prince Igor）和林姆斯基-高沙可夫的《青春》

（Mlada）设计过舞蹈动作；他还是一位有天分的业余音乐家，他在听过一次安东·鲁宾斯坦（Anton Rubinstein）的歌剧《葡萄树》（The Vine）后，几乎完全凭记忆演奏全剧，着实叫鲁宾斯坦大吃一惊（他不是个轻易被他人的音乐技艺所慑服的人）。假如准许夸张说的话，这种技艺实在是惊人的，但令人不可思议的是，伊凡诺夫却写不出他自己所作的曲子。事实证明他能完全凭记忆演奏全部芭蕾舞剧，而且他对柴科夫斯基总谱上的较大的交响曲含意反应极快。在《天鹅湖》中他负责两幕湖滨场景（第二和第四幕），他的第二幕舞蹈设计至今几乎保持原样未动，因为在构思上就非常富于乐感。据说在嬉游曲简短舞蹈的节拍上他受到一定的约束，他自己曾谱写了一首小丑舞曲，在1892年12月18日该芭蕾舞剧首演时，他表演了这首曲子。

首演的演员表上有：克什辛斯基（议长西伯浩斯）、奥哥莱特（西伯浩斯夫人）、贝林斯卡娅（克拉拉）、瓦希利·史图柯尔钦（王子）、鲁布斯托娃（玛丽安娜）、提摩菲·史图柯尔钦（德罗塞米尔）、玛丽亚和伊丽莎韦塔（议长的亲戚）、雷加特（胡桃夹子）、罗什金（议长的仆人）、德尔艾拉（糖梅仙子）、吉特（宠儿王子），还有伊凡诺夫扮演马约多摩；德里哥任指挥，他是从指

挥《约兰塔》的纳普拉夫尼克（Eduard Nápravník）手中接过指挥棒的。“两者的演出均极为壮观，”柴科夫斯基写信给弟弟安纳托雷说道，“这出芭蕾舞剧在舞台似乎过于辉煌了——对这样的奢华，人们可能易感厌倦。”《圣彼得堡公报》对音乐不很热心，评论说：“从未看到过如此乏味的作品……其音乐远非一出芭蕾舞剧所需。”这是对柴科夫斯基作品一贯的抱怨，柴科夫斯基准备以某种方式予以痛击。但是他赢得了评论界和听众的赞赏。《圣彼得堡新闻报》于12月19日（旧历）写道：

> 关于这出芭蕾舞剧的音乐，很难说哪一首曲子最佳，因为从起始到结束，一切的一切都是美丽、悦耳、新颖和独特的。

至于伊凡诺夫在12月26日（旧历）的《新时代》上说将《胡桃夹子》和《约兰塔》相比，他更喜欢前者：

> 作曲家技术上的娴熟在总谱上的每一步都辉煌地表现出来，假如我们要列举出那些足以展现柴科

夫斯基先生是位交响曲专家和配器大师的段落，那么篇幅可能就要拖得太长了，因为这种例子在总谱中比比皆是。

这是对旋律优美和配器熟练的赞美，可谓正确之至。虽然在相当数量的乐段为了情节的需要而宛如交响曲，尤其在第一幕，但这不是在柴科夫斯基作品中最有特色或最打动听众之处；而这部芭蕾舞剧的主要性质是包含在各自曲调中（柴科夫斯基可能会赏识它们之中最佳者作为音乐会节目的“预告”）。《胡桃夹子》的情节没有条件按照《天鹅湖》和《睡美人》所揭示的原则作进一步的开展。但是它允许柴科夫斯基尽其所能地做到“悦耳”。姑且把他在抒情方面的天资降低到适合芭蕾舞剧及其许多性格舞的范围，但他在气质方面的风格取得了最精练的成就，其结果是天才的一种表现。用一种特别音色和旋律的完美结合，包括钢片琴的新颖音色，他取得了非常媚人的瞬间，效果虽限制在一定的表现范围，但令人回味无穷。他有意使用巧克力盒音乐、蜜饯音乐、糖果王国；其成功之处是以各种不同效果的美妙程度来衡量——代替芦笛的是用三支长笛合奏的悦耳和弦，中国舞的活泼长笛声，小型序曲（miniature over-

ture）的轻快弦乐，轻松的舞蹈节奏和进行曲的配乐（育婴室中温和的一种气氛），尤其可贵的是，柴科夫斯基将微妙的钢片琴声和低音竖笛的如泣如诉声形成有活力的组合。这样的配器法不仅仅展示旋律，而且发挥了旋律的表现能力。就他对自己创作力的消沉和担忧来说，柴科夫斯基对精通这种逃避现实的艺术似乎颇感自豪，也颇感高兴；其实它只不过是个受糖果奖的好孩子的不真实的白日梦，但是柴科夫斯基仍然从中发现某种强烈魅力，正如他回顾自己在育婴室的日子充满着玫瑰色的幻梦。

序曲

“小型的”（miniature）的气氛一开始就在总谱上以具有特色的形式谱写下来，用长笛（偶尔谨慎地以法国号来增强）和弦乐器进行大合奏，弦乐器包括分部的第一小提琴、分部的第二小提琴和分部的中提琴。因而没有低音的分量，这样使灵活的对位和精细的配乐得以保持轻松优美的曲调。

第 一 幕

第一场

第1曲：场景

这是圣诞节的前夕，在市议会议长西伯浩斯及其子女克拉拉和弗里兹的家。此时父母在装饰圣诞树。钟敲了九下，这座钟装有一只猫头鹰，钟每敲一下，它的翅膀就拍动一下。这时孩子们和一些朋友涌进屋子里来。

一首优雅的小提琴主题曲，在持续音 D 和一组上行音阶的对位下，为装饰树伴奏。中段音乐更为古怪，在竖笛、巴松管和长笛之间展开一场诙谐的演奏。回应的是代表猫头鹰钟的令人毛骨悚然的旋律，这是在总谱上少数残留有霍夫曼原作中的一些气氛。但是当孩子们进来时，木管乐卡嗒卡嗒欢快的 6/8 拍活泼的快板就把这种令人不安的古怪音调一扫而光。这时竖琴的华彩乐句为议长下“奏起进行曲”的命令而伴奏。

第2曲：进行曲

所有的人都在房间里围成一圈走着。

在佩季帕原来的计划里，孩子们要穿纸制衣服，然后表演一系列假面具舞——中国舞、西班牙舞、意大利舞（塔朗泰拉舞）、英国舞（基格舞）、俄罗斯舞（特雷巴克舞）、法国舞（以卡曼纽拉舞为基础），然后是一场全体的舞蹈——发疯般的奔跑。在计划这出芭蕾舞剧时，这一段被删掉了，甚至在给柴科夫斯基看的佩季帕脚本原稿上都没有；但是部分草拟的假面具舞会组曲成为第二幕的嬉游曲（英国舞全部被删掉，所存有的仅为写下来的一个梗概作为总谱的一个附件：由萨尔泽多〔Leonard Salzedo〕❶ 配乐，以作为二十世纪六十年代伦敦节庆芭蕾舞剧团修正后的演出，加在第二幕的嬉游曲中，1976年欣德〔Ronald Hynd〕为同一剧团演出时保留了它作为第一幕弗里兹的独舞曲）。进行曲结构简洁，是惟一保留下来的曲调：由竖笛和铜管乐器吹奏的小型鼓号曲由附点音符音型的弦乐器连同对位式音阶予以呼

❶ 萨尔泽多，1921生，英国作曲家、小提琴家、指挥家。

应，其灵巧的变奏曲形成第一乐段。小小的中段包括有长笛和小提琴上的十六分音符的急速嗒嗒声，飞快地重新演奏起始曲，此时起始曲已由格林卡风格的变奏曲连同不断变化的伴奏音型和配乐铺展开来。

第3曲：儿童们的奔跑和家长们的登场

所有人都加入奔跑行列；然后其他儿童的家长们进入，穿着花花公子（*merveilleuses* 和 *incroyables*，这是法国大革命督政府时期对花花公子的俚语称呼）的服装。接下来是全体舞蹈。

一首三段式的舞曲。第一乐段是为儿童轻跑伴奏，再次使用柴科夫斯基最喜欢的“音阶（scale）对位法”手法。花花公子登场时的行板是一首正式的小步舞曲，是法国风格的集成曲。第三乐段演奏了一首流行曲调，快板，《祝你一路平安，亲爱的杜莫利》。在佩季帕的脚本中曾提到过这首曲子，想法可能是来自柴科夫斯基自己。他所用的版本（谱例 22）与勒波克（Charles Lebouc）的《童年时代的娱乐》（Récréations de l'Enfance，? 1885）中所用的（D 大调）相同；在他的图书馆中发现有一部著作内有略微不同的版本和略微不同的歌词（参

阅本书第 130 页）。

第 4 曲：场景

时钟敲响最后一下时，议员德罗塞米尔，克拉拉的教父进入，孩子们看到他那古怪的外表都吓了一跳，直至看到他给他们带来玩具才放心下来，玩具有机器娃娃、玩具兵、哈利奎因丑角及其情人科伦巴因等等。孩子们高兴地看他从卷心菜和大馅饼里拿出这些玩具。

佩季帕要求为德罗塞米尔所奏的音乐要“严肃，有些吓人，然后才是滑稽”；而柴科夫斯基为他所写的主题却聪明地捕捉住霍夫曼的愁眉苦脸相，是这个老人阴险又滑稽的一面（谱例 23）。

玩具从卷心菜和馅饼中变出来，气氛立刻就松弛了下来（活泼的快板），接下来是一首圆舞曲（并不是柴科夫斯基的最佳作品）。最后以急板 2/4 拍肯定了欢乐的气氛。

谱例 22

1 2 Fine

Bon voy - a - ge, cher Du-mol-let, { 1. à St. Ma - lo dé-barquez sans nau-
2. et fix - ez vous dans ce

fra - ge! 1. Là vous ver - rez les deux mains dans les
lieu s'il vous plaît. 2. Des gens biens faits, des tor-tus, des ban-

1

poch - es, All - ez ven - ir des sag - es et des fous
croch - es

2 *D.C. al Fine*

Nul ne ser - a jamb-é si bien que vous.
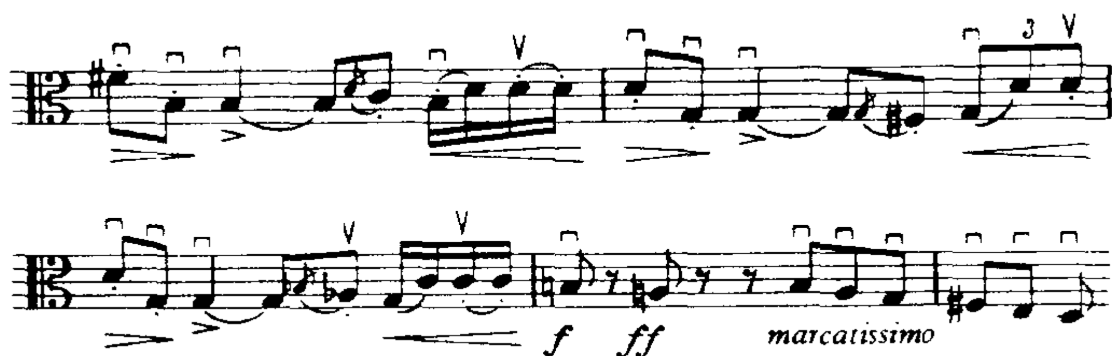
谱例 23

Andantino

Viola

f

3



第5曲：场景和格罗斯瓦德舞曲

克拉拉和弗里兹要拿走玩具，当他们不被准许这样做的时候，克拉拉哭了起来，弗里兹大发脾气。德罗塞米尔拿出第三件玩具来哄他们，这第三件玩具是人形的胡桃夹子，克拉拉被迷住了。弗里兹听到胡桃爆裂的声音，就想要这个胡桃夹子；她勉强让他玩玩，他想去夹一只大胡桃，结果胡桃夹子断裂了。克拉拉拾起坏了的胡桃夹子把它抱在怀里；她把自己最心爱的娃娃从床上拿起，把胡桃夹子放上去，还对着它唱催眠曲，男孩子们则在她四周玩耍。最后以大家共跳格罗斯瓦德舞而结束这一场。

一段圆舞曲（6/8 拍）为德罗塞米尔的胡桃夹子礼
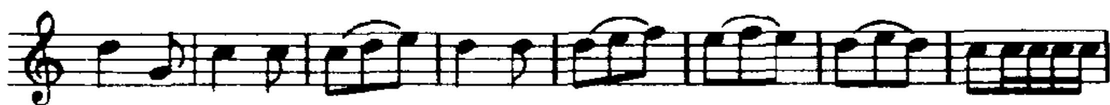
物伴奏。它开始以优雅的 2/4 拍曲调演奏，其中还夹杂着卡嗒卡嗒声代表胡桃的爆裂。由于弗里兹的介入，本主题被扭曲并加快了速度，直至胡桃夹子破裂，音量是 *fff*。胡桃夹子主题派生出来柔和的一部分是克拉拉在看管坏了的玩具。佩季帕要求来一段波尔卡摇篮曲：柴科夫斯基这样做了，柔和地配以长笛、并用木管乐器伴奏，2/4 拍。但是两次被精力旺盛的男童主题所搅乱，男童把玩着玩具小号和鼓以及其他乐器。该场的终曲再次是全体舞蹈的传统格罗斯瓦德舞曲——亦叫“最后一首舞曲”（kehrans），因为这是一个信号，叫大家都离开。柴科夫斯基的乐曲（与舒曼和其他作曲家所作略不相同，包括施波尔〔Spohr〕[1] 在内）保持传统的沉重 3/8 拍和快速 2/4 拍之间的对比，后者以不断地加快速度来反复演奏。他的乐曲取自他图书馆中的民歌集《著名和现代舞曲》，在该集中为第二十一首。

谱例 24
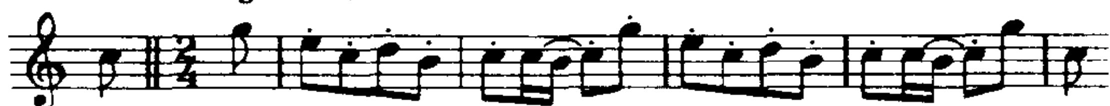


---

[1] 施波尔（1784～1859）德国作曲家、小提琴家、指挥家。



Allegro vivacissimo



第6曲：场景

宾客们陆续离开，孩子们被送上床。因不准克拉拉将坏了的胡桃夹子带上床，她只好将它包好后勉强地走了。夜降临，月光照亮了这间空屋。克拉拉偷跑回来看她的胡桃夹子，这时它似乎发出神秘的光。午夜钟响：猫头鹰代表德罗塞米尔的一面，增加了克拉拉的恐惧。她想逃走，但是她的腿不听使唤走不动了。这时四周出现了耗子，她瘫倒在一张椅子上：突然她发现它们不见了。圣诞树也长得出奇地高。

优雅的摇摆主题送走了客人，接下来是英国管以精美的形式将克拉拉送上床。柴科夫斯基这时候求助于各种常规音型来描述一首不祥的夜曲，想像中的部署有弦乐器颤音、竖琴滑奏、长笛尖锐声、两把短笛的断奏音

型在非常低的 *ppp* 土巴号之上等等，直至谱例 23 象征着德罗塞米尔钟的一个竖笛失真的声调凌驾于滴滴答答声的巴松管之上。通过一个主题曲的渐次开展和强化古怪地令人联想到《睡美人》的谱例 20，形成以全体乐团演奏的洪亮声响，以圣诞树神秘地长高暗示气氛转变成某种魔力。

第 7 曲：场景

当哨兵盘问时，因得不到回答就开了枪；他弄醒了鼓手兔子们，它们又弄响了闹钟。兵士们和耗子们自己列成战斗队伍。耗子们打赢了这场战斗，并且吃掉了姜汁饼兵士。胡桃夹子召来他的老卫士，耗子王受到自己军队的欢迎。在第二场战斗中，克拉拉将她的拖鞋掷向耗子王并且杀死了它。胡桃夹子于是变成英俊的王子，请克拉拉去他的王国一游。

起始段巧妙地模仿玩具哨兵和他的警报器，以及玩具军队的集合，这些都是使用传统的军队声音（冬冬的鼓声节奏、急促的号角声）巧妙地结合起来，使人感觉到似乎远处有一场真正的战斗。不过，以熟练技巧处理的气势产生了真正的紧张局面，其中克拉拉突兀的举动

像地震般使音乐都稍暂停下来，然后音乐转向弦乐器上，以缓慢、弧线的音型导向下一场。

第二场

第8曲：场景

房间现在变成一座松林，侏儒们手持火把围在圣诞树四周，招待克拉拉、王子和胜利的玩具。下雪了，侏儒们带着克拉拉和王子向前走。

两架竖琴上奏出的琶音以洪亮的配器构成一种宽广的旋律：在此之前，总谱上还没有出现过这样广阔、豪爽的感人柔情，这里预示着故事就要发生新的变化，揭示出胡桃夹子是一个王子，要带着克拉拉远离自己的家和自己的童年，而转入他的魔幻王国之中。

第9曲：雪花圆舞曲

国王和王后接见了他们，国王和王后与臣民们一起跳起旋转的圆舞曲。

音乐很清楚地是配合舞台上的情景而设计的，第一

次演出的照片显示出芭蕾舞团和棉絮般的雪片光环映衬在冬日树林的背景布幕上。最初的音乐是柔和而明亮的长笛声圆舞曲节奏，但是这段音乐并未构成柴科夫斯基最成功的圆舞曲。不过必须指出，这首曲子的目的是为了全景和说明性质的，而不是纯然为舞蹈所作；忠心耿耿的拉罗什在其中发现“一种因寒冷而颤抖和雪片在月光下飞舞的感觉”。在音乐转为 2/4 拍时，无歌词的童声合唱唱出三度音程，这也是由长笛伴奏，在最后乐段自由地将拍子转慢。

第 二 幕

第三场

第 10 曲：场景

在糖果、蜜饯王国中，糖梅仙子出现来欢迎远方客人光临她的王国。

轻柔、含情脉脉的 6/8 拍主题曲拉开皇宫的帷幕，漩涡似地长笛、短笛、竖笛音阶和颤动的法国号突出表

现了场景的丰富多彩。糖梅仙子出现时，荡漾着钢片琴声和竖琴琶音伴随着小提琴和声的主要主题：旋律细腻温柔，与主角极为相配，听众初听时必为之倾倒。

第 11 曲：场景

玫瑰香水河边，出现了克拉拉和王子，他们旋即被接到皇宫的大厅里去。王子的姐姐向他致意，他还告诉姐姐克拉拉是怎样救了他的命。她的姐姐十分感谢，于是大家坐下来享受美食和欣赏一首嬉游曲。

丰富多彩和精细的配乐围绕着客人的抵达，糖梅仙子的钢片琴、竖琴、颤舌吹的长笛、悦耳的竖笛和巴松管的一起演奏显得十分热闹。其中较为活泼的一段音乐是侍童带着克拉拉和王子往前走时的伴奏，其中激动的快板是王子细述克拉拉如何救他的命，这是从第一幕的许多战斗主题引导至快速交响化的会合；还有一首热情、庄严的主题引入宴会的场面，以及（一些表明期待的上行半音音阶）嬉游曲的准备。

第 12 曲：嬉游曲
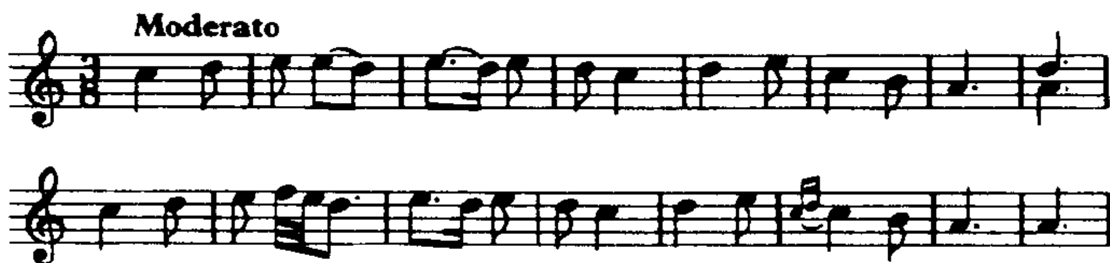
柴科夫斯基和佩季帕在嬉游曲上的合作最为密切，

他以非凡的精确性遵循佩季帕所给的指令创作。如同在《睡美人》中一样，他似乎发现这种训练具有激励作用，尤其在他担心自己的创造力处于低潮的时候；当他偏离佩季帕的要求时，这种训练方法对他很有效。因此现在将佩季帕的脚本与他这首著名嬉游曲的音乐进行一下比较：

（1）巧克力（西班牙舞）。佩季帕："西班牙舞，3/4拍，六十四至八十小节。"灿烂的快板，3/4 拍，七十八小节。精神饱满的舞蹈，还有一首充满活力的小号独奏和必不可少的响板。

（2）咖啡（阿拉伯舞）。佩季帕："阿拉伯，也门王国（?）。摩卡咖啡。东方舞。二十四至三十二小节，亲切迷人的音乐。"悠闲地，3/8 拍，一百零二小节。柴科夫斯基这首长得多的舞曲是他独创性地利用乔治亚地区的一首催眠曲（《睡吧，好吃的东西》），根据伊凡诺夫的回忆，这是取自伊凡诺夫收集的歌曲集《俄罗斯音乐五十年》。根据比较音乐学家阿拉克斯维利（Dmitry Arakishvili）的回忆，原曲如下：

谱例 25



柴科夫斯基的曲调如下：

谱例 26

Commodo (♪ = 144)

Vl.
pp molto espress.
con sordini
più f
p
pp
cresc.
mp
p

实际上柴科夫斯基所做的就是加上嗡嗡作响的顽固低音（ostinato bass），在中段部分独创性地予以变化，

以些许庄重的情调演奏诸如铃鼓的震响来点缀一下，其艺术效果就大不相同了，听起来曲调似乎十分理想、悦耳。此曲所标示的节拍器速度是令人吃惊地快，然而通常要演奏得慢得多。

(3) 茶（中国舞）。佩季帕："3/4 拍稍快板的中国类型舞曲，小铃铛等等，四十八小节。"柴科夫斯基的舞曲，以尖锐的长笛声响过昏睡状态的巴松管和拨弦声，在仅仅三十二小节之后就戛然而止。

(4) 特雷巴克（俄罗斯舞）。佩季帕："舞蹈快结束时，持铁圈跳特雷巴克。加快速度 2/4 拍-六十四小节。"柴科夫斯基的舞曲，标明特雷巴克速度，甚快板，根据俄罗斯旋律公式，以最为世人所知的格林卡的《卡玛林斯卡娅》，或者是他自己的小提琴协奏曲作终曲，通过八十四小节加快速度至最后的最急板。

(5) 芦笛之舞。佩季帕："长笛舞，波拉卡舞曲的速度，六十四至九十六小节。他们边跳舞边吹芦笛(reed-pipes)，芦笛管末端吹出泡泡来。"此处柴科夫斯基不接受佩季帕有关速度的指示，而写下温和的 2/4 拍小行板，极富田园风味（七十七小节）。在此曲中，应该欣赏其简洁手法，不论在其音色的手法上，诸如将英国管和长笛和声的对位，以及小提琴进入时的模仿的暗

示，还有在中段里，铜管乐巧妙平衡的音色。

(6) 季戈涅妈妈和她的驼背丑角们。虽然他遵照佩季帕的要求作一首有三部分的舞曲，2/4 拍然后 3/4 拍然后 2/4 拍，只把 3/4 拍改为 6/8 拍，而且虽然他极力地保持接近所规定的小节数，但柴科夫斯基仍将本乐章的规则坚定地掌握在自己手中。由法国神话故事（住在鞋子里的老太婆）的人物介绍，提醒他使用古老的法国曲调。早在童年时代他就知道许多法国的儿歌和流行歌曲；他具有法国血统的母亲和法国保姆杜巴哈应该会培养他对法国事物的爱好，这在俄罗斯有乡间别墅的阶层中是很正常的。在俄国的达维多夫家族（柴科夫斯基妹妹亚历山德拉的后代）里还存有一部普龙-努利收集的，巴黎出版的《为儿童收编，由维多尔[1] 伴奏的古老歌曲和舞蹈》的极美版本，内有花卉插图；在这部歌集中有他在本乐章起始段所使用的《紫罗兰，紫丁香》这曲子。第二部歌集也留在达维多夫家族中，《给法国孩子的法国歌曲》还包括其他两首，《杜莫利先生》和《罗塞尔弟弟》，这正是柴科夫斯基所使用的。虽然这些书籍属于亚历山德拉和她的家族，但他显然很喜欢其中很

[1] Charles Marie Widor，1845～1937，法国作曲家和管风琴家。

多曲调，从而自己也弄到相当实在的一部集子（或者从儿时起就保留了起来），这部集子连同他的其他书籍都保留在克林的住宅博物馆中。集子名称为《法国诗歌和歌曲》，杜美桑注释，考莱钢琴伴奏（未注明日期，但是考莱是位作曲家和巴黎音乐学院的教师，卒于 1851 年，因此柴科夫斯基儿时是可以收集到他的书的）。集子的第一部小标题为《战争和爱国歌曲》，包括第十八曲的《万岁，亨利四世》。第三部小标题为《青年歌曲专选：浪漫曲，轮舞曲和悲歌》，包括第五十八曲的《罗塞尔弟弟》和第六十三曲的《紫罗兰，紫丁香》（"曲子作于 1650 年"）。柴科夫斯基未在这些册子上做标记，除了在第三部封面的右上角斜草下列几行字：

要完成的工作：
有一个情人
你有个美女，
紫罗兰，紫丁香。

不知道是在哪个阶段柴科夫斯基放弃其准备使用"有一个情人"的意图；他最后完成的《紫罗兰，紫丁香》与考莱的非常接近，甚至连调性都相同（旋律与维多尔使用的相同，不过维多尔用的是 F 大调）。

谱例 27

Allegro

考莱

Que t'as de bel-les fil-les, Gir-o - flé, gir - o -

Allegro giocoso (♩ = 132)

柴科夫斯基

f sf

- fla! Que t'as de bel - les fil-les, L'amour m'y comp - tra.

sf sf sf sf

以格林卡风格丰富多彩的变奏造就了第一段。第二段是行板，使用《罗塞尔弟弟》（引自谱例 28 考莱所作，但是从 F 大调转为 A 大调，正如柴科夫斯基所做的)。第三段恢复到《紫罗兰，紫丁香》，新的配器，以较快的乐段结束。

第 13 曲：花之圆舞曲

佩季帕的指示在柴科夫斯基这首著名的糖梅仙子随

谱例 28

Andante (♩. = 72) (Orig. Allegro in Colet)

Cad-et Rous-selle a trois mais-ons, Cad-et Rous-selle a trois mais-
Qui n'ont ni pout-res, ni chev-rons, Qui n'ont ni pout-res, ni chev-

-ons,
-rons C'est pour log-er les hir-ond-el-les; Que dis-ez

vous d'Cad-et Rous-sel-le? Ah! ah! ah! mais vrai-

-ment, Cad-et Rous-selle est bon en-fant.

从圆舞曲起始部分的幻想音乐中得到明确的响应：他要求以“八小节来开始这首圆舞曲，然后是这些小节的延续”；柴科夫斯基以四小节木管乐句来回应，在竖琴琶音之后应答，然后在导向主要主题曲的竖琴华彩乐段之前，以一组九小节乐句再次应答。这是根据法国号和竖笛的前奏铺展而来的；回应音乐也是由各乐器分担，弦乐器和长笛连同竖笛等。但是在主要中心主题之前有另一段旋律，以中提琴和大提琴演奏的一段有力、热烈的

旋律，这些乐器的配乐是琶音和木管乐以及法国号的弱拍，另外也在方法上提供了一个对比。丰富卓越的曲调打消了柴科夫斯基对自己创造力的怀疑，此曲的创作技巧可与他任何芭蕾音乐中相似的内容相媲美。

第 14 曲：双人舞曲

由于不可能使克拉拉和胡桃夹子王子跳双人舞（原先演克拉拉的贝林斯卡娅仅十二岁），于是就写了这段为糖梅仙子和奥琪特王子准备的组曲。但是，起始的庄严行板很快就给与克拉拉和她的王子，而前一部分则由较成熟的舞蹈演员来表演。这是柴科夫斯基最热情的一首曲子，以下行音阶为基础的热烈的大提琴主题开始，稍微加快一点，一个新主题由双簧管，然后是低音竖笛奏出，之后，逐渐发展为强有力的全乐团的大合奏高潮。其中伸缩喇叭奏出强有力的下行音阶主题陈述，这是具有强烈的柴科夫斯基死亡主题特色的音乐，至于为什么在这里出现这样的题材实在无法理解。他的《悲怆交响曲》的最初概念也是在几个月后才形成的。但该乐曲总的说来是以其华丽的配乐和表现及有力的高潮接近《第五号交响曲》对生活的热烈渴望的音乐。佩季帕要求它必须有“巨大的效果”。

变奏Ⅰ：为男舞蹈演员而创作的有力的塔朗泰拉舞曲。

变奏Ⅱ：为女舞蹈演员，柴科夫斯基写了糖梅仙子舞曲，比其他乐曲都多给了钢片琴演奏的机会，使它在管弦乐团中占了永久的一席之地。当时他不可能一下子就为糖梅仙子找到适当的乐曲，钢片琴的发现使他感觉到这种美丽而柔弱的音乐正适合糖果王国化身的身分。柴科夫斯基曾储备了许多“抒情的乐念”（lyrical idea），人们可能会注意到开始时曲调并不怎么美妙：这首曲子的精华是钢片琴的悦耳和弦和小低音竖笛半音阶的惊人而理想的结合；至于这首曲子的开展还有赖结构的细节、而不是旋律，包括结束本曲的简短急板。

尾声。为双方舞蹈者谱写的精神饱满的曲子，主要运用音阶音型来增强紧张感。

第15曲：最后圆舞曲和礼赞

全体宫廷人员参加，在向克拉拉的献礼中，幕徐徐落下。

在《花之圆舞曲》和《糖梅仙子变奏曲》迷人的音乐之后，《宫廷圆舞曲》显得多少有点平淡和敷衍，虽

然很巧妙地确立起一个高潮直接导向礼赞。佩季帕要求一个“宏伟的行板”：柴科夫斯基以这一幕开始（第10曲）的主题曲的丰富配乐为基础，为了一个乐章，其中有闪烁的弦乐、以及竖琴和钢片琴的琶音。在几声响亮的和弦中，幕徐徐落下。